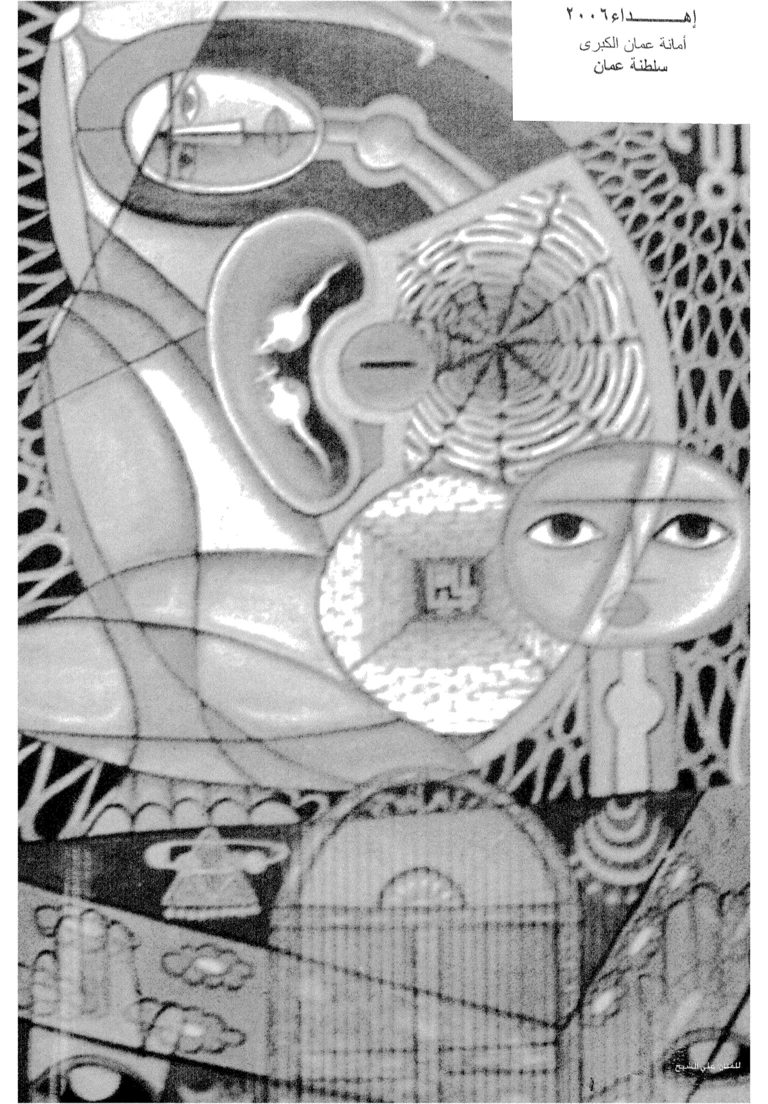
العدد السادس والثلاثون بعد المائة

# عمّان

مجلة ثقافية شهرية



إهــــــداء٢٠٠٦
أمانة عمان الكبرى
سلطنة عمان



# ألا تستحق الثقافة القومية قناة فضائية مستقلة؟

هل بقيت شريحة اجتماعية في الوطن العربي لم يتوفر لها فضائية تلامس رغباتها وهواياتها حتى الدونية منها..؟

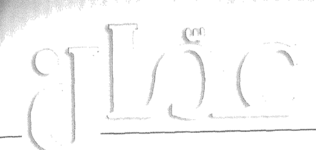
عشاق كرة القدم خصصت لهم عشرات الفضائيات التي تغطي مساحة الكرة الأرضية بهذه النشاطات - ولا اعتراض على ذلك - والمهتمون بالشأن السياسي، اخبارياً جاداً، أو مساجلة مملة، أو تكراراً ممجوجاً لموضوعات أكل الدهر عليها وشرب لهم فضائياتهم التي تدغدغ عواطفهم حيناً، أو تضعهم في صورة الحدث والتعليق عليه في احيان أخرى. والمهتمون بالموضة وآخر صرعاتها من الجنسين فإن المستثمرين في إنشاء هذه الفضائيات لم يتجاهلوا رغبات هذه الشريحة. أما الفضائيات المكرسة لعرض الأفلام قديمها وحديثها فهي أكثر من هموم هذا الوطن على قلب أهله. وكذلك الحال بالنسبة لعشاق الطرب الأصيل وحتى المفسد للأذواق فإن لهم حصة الأسد في عدد الفضائيات التي تتوالد يوماً بعد يوم حتى أصبح لكل شريحة منحازة في ذوقها لهذا المطرب أو تلك المطربة فضائية مستقلة تداعب أحلامهم التي لا تتجاوز رؤية ساقين مكشوفتين أو صدر عار وهي - للأسف - من أكثر الفضائيات التي تحقق مردوداً مالياً خيالياً لأنها تتيح لجمهورها عرض رسائلهم من خلال الجهاز الخلوي، للتعبير عن إعجابهم وافتتانهم بتلك الأغاني وأصحابها، ورسائل من نوع آخر يمنعنا الذوق والاحترام لأنفسنا من ذكرها.

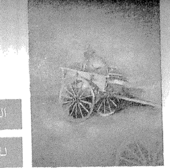
نأتي إلى «مربط الفرس» كما يقولون، فنتساءل: ألا تستحق قضية جادة كالثقافة العربية وبما تمثله لنا ماضياً وحاضراً ومستقبلاً أن تكون لها فضائية مستقلة يقف خلف إنشائها الاتحادات والروابط الثقافية، واتحاد الناشرين، واتحاد المسرحيين، والمهرجانات الثقافية والفنية، وجمعيات الفنانين التشكيليين، والدور المعنية بترجمة المنجز الثقافي العربي إلى اللغات الحية، واتحاد الموسيقيين، وغيرها من المؤسسات ذات العلاقة والاهتمام بالشأن الثقافي..؟ أليس بمقدور هذه الجهات آنفة الذكر إذا اجتمعت وتوحدت على فكرة كهذه أن تخرجها من إطار الفكرة إلى حيز التنفيذ...؟ وهل يمكن أن نتخيل للحظة واحدة ماذا يمكن أن تقدم مثل هذه المحطة الفضائية من خدمات جليلة للثقافة والمثقفين الذين يشكون قلة حيلتهم وسوء طالعهم من تهميشهم، وعدم الأخذ بيدهم تارة، وسوء تسويق منجزهم الثقافي تارة أخرى.

فضائية كهذه قادرة على تحطيم الحواجز القائمة منذ زمن، والتي تحول بينهم وبين التعريف بأفكارهم وبإنتاجهم الذي كثيراً ما ينتهي به المطاف إلى المستودعات غير المستوفية حتى لشروط التخزين، لتكون النتيجة فريسة سهلة للقوارض المختبئة في تلك المستودعات.

لا أعتقد أن عشاق الكلمة قد انقرضوا، رغم أن المرحلة التي نعيشها تتسيد فيها شرائح كثيرة تجد في السمسرة، والوسائل الملتوية الأخرى لجمع المال وإنفاقه على رغباتها الذاتية الدونية تتصدر أولوية اهتماماتها وسعيها الدؤوب من أجل تحقيقه، أعني أن الثقافة بالرغم من تراجع الاهتمام بها أو حتى الالتفات إلى أهميتها إلا أنه من الظلم أن نشهر يأسنا واستسلامنا لهذا الواقع، بل لعل مثل هذا المشروع إن قدر له أن يرى النور فسوف تكون له انعكاساته الخلاّقة على هذه الصعد كافة.

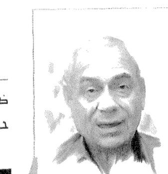
رئيس التحرير





الغلافان الخارجيان

للفنانة كفاح فاضل آل شبيب

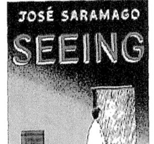


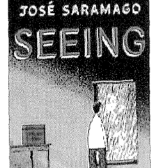
4

الناقد هشام شرابي في ضوء النقد الثقافي الحضاري

30

ضجة هائلة في الخارج حول رواية "النظر"



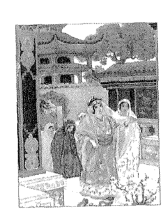


76

حركة المشهد أو توليد الصورة في ديوان" يقين المتاهة

44

شيء عن الألف ليلة وليلة البيضاء ......



## المحتويات

# AMMAN 136

تشرين الاول / ٢٠٠٦

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى





المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com



رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

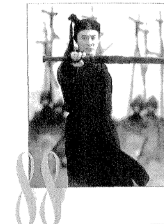



ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً . ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



88

فيلم الشهر

92

اصدارات











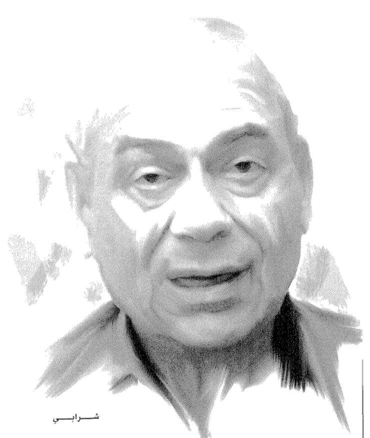




# الناقد هشام شرابي في ضوء النقد الثقافي الحضاري

أ. د. حفناوي بعلي *

**ولد هشام شرابي في مدينة يافا الساحلية من فلسطين، ورحل عنها إلى الولايات المتحدة الأمريكية. خلال غربته اكتشف أنه أصبح فجأة بلا هوية، ولا وطن. وبعد عامين من نكبة فلسطين، مني شرابي بنكبة أخرى، حيث أعدم زعيم الحزب القومي الاجتماعي «أنطوان سعادة». يقول شرابي: «هناك كارثتان عشتهما في حياتي احتلال يافا وموت سعادة». ولكن الحياة تستمر، فقد اتخذ شرابي طريقه العلمي، من أجل الحديث عن فلسطين والدفاع عنها. ألف العديد من الكتب، وكان أهمها: المثقفون العرب والغرب، ثم ألحقه بدراسات عن مقدمات لدراسة المجتمع العربي، والنظام الأبوي، ومارس بعد ذلك نقد المجتمع والسلطة، فكان كتابه النقد الحضاري للمجتمع العربي.**



شـــرابـــي

كان شرابي يعشق فلسطين، وقد مل من الغربة في الولايات المتحدة الأمريكية، فسافر إلى لبنان من أجل الاستقرار فيها، لكن الحرب الأهلية اندلعت فعاد من حيث أتى. استمر في التدريس بالجامعة الأمريكية، والتقى بإدوارد سعيد، الذي أصبح صديقه وتلاقت معاناة المفكرين، حيث أنهما مشتركان في الغربة وفقدان الوطن. ولم يجدا إلا العلم والبحث في الثقافة من أجل الدفاع عن القضية الفلسطينية. كان شرابي يتمتع بنظرة ثاقبة، تجاه القضية العربية وتجاه ضرورة التغيير في النظام العربي الرسمي نحو الديمقراطية والحرية، وبقيت صرخاته التي ملأ بها مقالاته وكتبه، طي أرفف المكتبات وحديث الصالونات. رحل هشام شرابي في لبنان، وربما طلب مثل صديقه الراحل الآخر إدوارد سعيد، أن يحرق وينثر رماد جسده، بالقرب من حدود فلسطين، فعسى بعض من الرماد، يخترق الحدود والسدود، وينام ويبعث كالعنقاء على أرض فلسطين.

في ضوء المشاريع الثقافية التنويرية النهضوية، يمكننا آن نجد في المفكر والناقد والمثقف الفلسطيني هشام شرابي، ومن خلال كتاباته المختلفة، والمتنوعة، محاولته التركيب بين مختلف المشاريع الفكرية والثقافية، مستفيدا من كل ما قدمته الحركة الثقافية العربية، محيلا إلى إشكالياتها، ومساهما في حل قضاياها. وهو الذي نجده في الوقت نفسه منتقدا لبعض أطروحاتها، من منظور يجمع بين مختلف تنوعات النقد الثقافي المقارن: علم الاجتماع الثقافي،

علم النفس والأنثروبولوجيا، والتحليل اللغوي.

ويمكن القول في هذا السياق، أن كتابات هشام شرابي النقدية بصفة عامة، هي الكتابة المتعلقة بهموم الإنسان المثقف وظروفه، نابعة من تراكم الأحداث الثقافية، مشبعة بروح عصرها، ومعبرة عنه، ولم تكن كتابات نظرية تجريدية وصفية. وكان الهدف العام من كل ما يسعى إليه، من هذه الكتابات النقدية، في اعتقادنا، هو الكشف عن خبايا الواقع الحضاري وقضايا المثقف العربي، وتحليله ونقده، من أجل وضع مجموعة من المفاهيم الخاصة والمتميزة، يمكن بواسطتها تأسيس نهضة فكرية تنويرية ثقافية عربية جديدة.

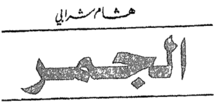
## صورة المثقف «العضوي» في كتابات هشام شرابي

لقد كان لمساهمة المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي أهمية معترف بها من الجميع في هذا المجال، فهو يقول بصدد إجابته عن كيفية التمييز بين المثقفين وغير المثقفين: يخيل لي أن الخطأ المنهجي الأكثر شيوعا، هو أن معيار التمييز ذلك قد جرى البحث عنه في باطن النشاطات الفكرية، لا في منظومة العلاقات التي نجد فيها هذه النشاطات، وبالتالي الفئات التي يجسدها المثقفون، وقد صارت في المجتمع العام للعلاقات الاجتماعية.

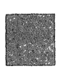
لقد اعتمد غرامشي معايير جديدة، تقوم على الوظيفة والمكانة الاجتماعية التي يشغلها المثقفون في البنية الاجتماعية. وقد وسع انطلاقا من تلك المعايير مفهوم المثقفين بقوله: إن كل إنسان هو إنسان مثقف، ولكن ليس لكل إنسان في المجتمع وظيفة المثقف. إن غرامشي يرجع العناصر المكونة لمفهوم المثقف إلى نقطتين: الأولى: إنه كطبقة اجتماعية، تفرز وتنتج شرائح من المثقفين، لا يقومون بوظيفة تمثيلها فقط، بل يرتبطون بها عضويا، حيث أن لكل طبقة اجتماعية مثقفيها الذين يرتبطون بها عضويا، وينشرون وعيها وتصورها عن العالم.

من هذا المنظور (الغرامشي)، يستكمل هشام شرابي في كتابه «مقدمات لدراسة المجتمع العربي»، ما بدأه في مساهمته الشهيرة «المثقفون العرب والغرب»، فيؤكد أن ما يميز المثقف هو الوعي الاجتماعي، والدور الذي يمكن أن يلعبه بواسطة هذا الوعي. ثم يقسم المثقفين إلى أربع فئات:

هشام شرابي



ذكريات مثقف عربي





الملتزمون الذين يتطابق لديهم الفكر والممارسة، ثم أهل القلم ممن ينشرون الوعي في الرأي العام، فالعاملون في حقل التعليم، وأخيرا المهنيون. وينعى شرابي الحال الذي أصبح عليه المثقف العربي الراهن، قياسا إلى ما كان عليه الوضع في مطلع القرن العشرين «كان المثقفون أقرب إلى مراكز الفكر والسلطة والسياسية». أما الآن فالمثقف لا يفوز بالمكانة اللائقة به في المجتمعات المتخلفة، ويجد نفسه أمام خيارين: التكيف مع الوضع القائم، فيصبح رقيبا على نفسه، أو أنه يرفض الوضع ويعمل ضده ولو بالهجرة. ويشير الناقد إلى أن المثقف العربي ينتمي إلى الطبقة الوسطى أو الوسطى الصغيرة. ولذلك كان المؤشر الأقوى في حياته، هو الجانب المادي، وليس المبادئ، وقلما يستطيع الارتفاع على انتمائه الاجتماعي. فالكبت الفكري والكبت المادي معا يدفعان المثقف إلى الهجرة، ولكن الكبت المادي هو الحافز الأول. ومن صفات المثقف الأساسية عند شرابي «التذبذب الفكري»، مما يدفع به أحيانا إلى السبل الانتهازية والمساومة. (1)

لقد شاع استعمال لفظ المثقف ليشمل معظم المتعلمين. أخذ الأدباء بالظهور وتبعهم رجال القانون، والمهنيون، ثم فيما بعد علماء الرياضيات والفلكيون، وأخيرا الفلاسفة المتنورون ورجال السياسة. إن العلاقة التي تربط الثقافي بالسياسي، كحقلين للممارسة الاجتماعية، هذه العلاقة التي يعبر عنها باسم علاقة المثقفين بالسلطة. فالقول بأن علاقة المثقفين هي علاقة صراع، في رأي بعض الباحثين، هو قول خاطئ ويتوقف على طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة، فالمعرفة بعد من أبعاد السلطة. إن المسألة الجوهرية برأي فوكو، ليست أن ننتقد المحتويات الإيديولوجية الملاصقة للعلم، ولا في أن تواكب ممارسته العملية الإيديولوجيا صحيحة، بل في معرفة ما إذا كان بالإمكان بناء سياسة جديدة للمعرفة، فالأمر لا يتعلق بتحرر المعرفة من كل نظام فهذا مجرد وهم، نظرا لأن المعرفة بحد ذاتها سلطة، بل بفك الارتباط بين سلطة المعرفة وأشكال الهيمنة الاجتماعية والاقتصادية في جميع المجالات، التي يوجد فيه بغية مقاومة الاحتواء والهيمنة. لقد ارتبط وضع المثقف وموقعه، بوضع السلطة وموقعها، وإن العلاقة بين هذين القطبين، تحكمها إما حالة صراع، وإما حالة هدنة وذلك حسب الهوية الطبقية لكل من المثقف والسلطة.

ولكن شرابي يتفاءل بالمستقبل، حيث ستتسع قاعدة المثقفين ويزيد عدد الملتزمين منهم. أما الكتاب والأدباء والمعلمون والمهنيون والمختصون، فإنهم يمارسون عملهم ضمن النظام الاجتماعي القائم لا ضده، وحين يعملون على تغييره وتطويره، من الداخل لا إسقاطه عن طريق الثورة والعنف. ولذلك فليس أمام الجيل الجديد من المثقفين العرب، سوى «رفض الرشوة»، والوقوف إلى جانب جماهير الشعب. وعلى هذا النحو، فإن شرابي يجمع بين منهج الاختبار العيني السوسيولوجي والتعميم، إنه يرصد مجموعة من الظواهر الجزئية ولا يربط بينها في سياق تحليلي يقود إلى التعميم، وإنما يبقي على الجزئيات الظاهرة، في حالة عزلة وانفصال عن الجذور، عن بعضها البعض، بحيث أصبح التعميم أقرب إلى لغة الشعار منه إلى الاستخلاص المنهجي.



إن لكل مجتمع من المجتمعات عددا من الفنانين ورجال الأدب، الذين أغنوا حياة بلدهم ومعاصريهم بأفكارهم وثقافتهم. ويرى أيضا أن كلمة «مثقف» لا تزال تضيق حدودها، أي أن انطباقها على رجل بعينه آخذ في النقصان، فمن كان يعتبر مثقفا في في مطلع القرن العشرين مثلا، قد أصبح خارج مدلول هذه الكلمة في الوقت الحاضر. ويمكن أن نعرض تعريفا آخر يضيق المفهوم العام لكلمة «مثقف»، وهو ما يفصل بين الخبير والأديب، والحق أن هاتين الفئتين من الناس متداخلتان، بحيث يظل الواحد من أفرادها، ينتقل طورا في هذه المجموعة وطورا آخر في تلك.

إن الشعراء والروائيين والرسامين، هم الحلقة الصغرى للمثقفين، لأنهم يعيشون من مواهبهم وعن طريق استخدامها. وإذا كان للمرء أن يجعل من النشاط الذهني المعيار الحقيقي لتصنيفه، فإن السلم سيهبط به من بلزاك إلى كتاب قصص الأطفال. والفنانون الذين يظلون يجترون أفكار الماضي دون إبداع شيء جديد، وأساتذة الجامعات، ورجال البحث في مختبراتهم: كل هؤلاء، يشكلون الهيئة العامة التي تقوم على شئون المعرفة والثقافة في الوقت الحاضر، وهم المثقفون. ويأتي دونهم في المرتبة الصحفيون، وموظفو مختلف أجهزة الإعلام. ولكن الأمر مع هذه المجموعة يختلف عن سابقاتها، فبمجرد أن يصبح الفرد من هؤلاء عبدا للمال أو ذوق الجمهور، أي حين يكف عن الإبداع من عندياته، يتجرد من كونه مثقفا.

ويشير شرابي إلى ضرورة التمييز بين مصطلح المثقف ومصطلح المتعلم، انطلاقا من تحديد العلاقة بين المثقف والمتعلم، وهذا أمر صعب حسب رأيه، ذلك أن السائد بين عامة الناس، أن كل مثقف متعلم، والمفهوم من هذه المقولة الشعبية أن المعنيين مترادفان. ويمضي الناقد في طرح مفهوم التحديد العلمي للمعنى، فالمتعلم هو من أحسن القراءة والكتابة، أو من حصل على شهادة علمية، أما المثقف فهو المستوعب للثقافة، وهو يتميز بصفتين أساسيتين: الوعي الاجتماعي، الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه، من زاوية شاملة، وتحليل القضايا على مستوى نظري متماسك. الدور الاجتماعي، وهو النشاط الذي يؤديه صاحب الوعي الاحتماعي بكفاية، وقدرة في مجال اختصاصه المهني وكفاءته الفكرية. (٢)



أي أن مجرد العلم لا يضفي على الفرد صفة المثقف بصورة آلية. لأن العلم اكتساب موضوعي، ولا يشكل ثقافة في حد ذاته، إلا إذا توفر لدى المتعلم الوعي الاجتماعي، وهو العامل الذي من خلاله فقط، يصبح الفرد مثقفا، حتى ولو لم يعرف القراءة والكتابة، ودون الوعي الاجتماعي، كما يقول شرابي، يكون أميا حتى لو كان طبيبا أو أستاذا جامعيا. يجري في السنوات الأخيرة في الدراسات والبحوث الثقافية صراع فكري حول البعد المعرفي لمفهوم الطليعة / المثقف / الإنتلجانسيا. حيث تدخل أغلبية هذه الدراسات الإنتلجانسيا في عداد الطبقة الوسطى، على أساس التمثيل الوظيفي، الذي يتطلب في الأساس جهدا ذهنيا. وعليه تشمل شريحة الإنتلجانسيا جميع أولئك الذين ترتبط مهنتهم بالعمل العقلي، ومن ثمة تكمن وظيفتها الاستراتيجية في إنتاج الفاعليات الذهنية في جميع الميادين.

ويمكن أن نخلص الى مواصفات ومهام المثقف الراهن: فالمثقف رجل الأفكار ورجل العلوم، وهو الذي يؤمن بنظرة معينة تجاه الإنسان والفكر. ولما كانت المفاهيم التي تبثها الجامعات الحاضرة مفاهيم عقلانية تفاؤلية، فإن المثقف الحاضر سرعان ما يأخذ في انتقاد الواقع على امل استبداله بخير منه. ولكن روح الانتقاد تغلب عليه، فيتعامى عن رسم هيكل عام للعالم الذي يريد. وحين يبدأ مثل هذا في انتقاد واقعه، يصطدم بعقبات كثيرة، ويتم ذلك على مراحل ثلاثة: انتقاد الشكل، انتقاد الأخلاقية، أو انتقاد الروح في التصرف. وانتقاد الإيديولوجية، والمثقف بذلك يأخذ في الهجوم على المجتمع، الذي يعيش فيه بشكله الحاضر، والدعوة إلى مجتمع منشود في المستقبل. وحين تتم هذه المرحلة من الانتقاد، تبدأ نفس المثقف تراوده في ضرورة النزوع، إلى إبراز طاقاته في النشاط السياسي. ولما كان هو غير راض عن الواقع، فإنه يغدو ثوريا.

## العائلة «نواة» الخطاب الثقافي و«مركز» المؤسسة الثقافية

ويتناول الناقد هشام شرابي بنية العائلة العربية، ودورها في الواقع العربي. فالعلاقة الجدلية بين بنية المجتمع وبنية العائلة مع الصفة المشتركة بينهما، وهي اضطهاد الفرد، التي تعود إلى بنيتها البطريركية. ويرصد هشام شرابي صورا من هذا الاضطهاد، معتمدا على التشخيص النقدي للواقع، الذي يتيح لكل من يتتبع أطره، وأنساقه من أن يندمج، يتفاعل معه، ويحيا حاضره، ويتطلع من خلاله إلى مستقبله، ومن صور هذا الاضطهاد: السيطرة والخجل، والشعور بالذنب، والدور السلبي للتعليم في إقناع الطفل بكل آليات الإخضاع، كما يؤدي هذا الشكل من التعليم، إلى ثلاثة مظاهر نفسية: الاتكالية، العجز، التهرب. كما يضيف إلى هذه الحالات مظاهر أخرى وهي: التمزق الاجتماعي والسياسي، والخصام السياسي، والاستقطاب الطبقي، والانقسامات الطائفية والعرقية. على هذا التشخيص يدعو شرابي إلى ذروة الوعي والتغيير، الذي يبدأ بضرورة المعرفة النقدية، التي لا تتوجه إلى الواقع الخارجي فحسب، بقدر ما هي رؤية داخلية للعقل ذاته ولمعارفه. (٣)

تشكل العائلة نواة التنظيم الاجتماعي، ومركز النشاطات الاجتماعية والثقافية في المجتمع العربي الحديث، فتتمحور بها وحولها الناس، بصرف النظر عن أنماط معيشتهم، وانتماءاتهم الطائفية والإثنية والإقليمية. وهي أيضا الوسيط بين الفرد والمجتمع، والمؤسسة التي يتوارث فيها الأفراد والجماعات انتماءاتهم الدينية والطبقية، وحتى الثقافية والسياسية إلى حد بعيد. وفي اتصالها الوثيق بالمجتمع والمؤسسات الأخرى، كالطبقة الاجتماعية والدين والسياسة والتربية، تتصف علاقة العائلة بكل منها بالتكامل أو التناقض. ومهما كانت نوعية هذه العلاقات، فإنها تقوم باستمرار وكثافة على التفاعل والتأثير المتبادل. وفي الوقت الذي تنقل العائلة لأفرادها ثقافة المجتمع، وتنشئهم للإسهام فيه، فتشكل وسيطا بينهم وبينه، قد يتناقض الولاء العائلي مع الولاء المجتمعي، أو الولاء القومي. وفي الوقت الذي يحض الدين على تمجيد الأسرة وطاعة الوالدين، نجد انه من ناحية أخرى قد يتعارض مع القبلية. كذلك في الوقت الذي تؤكد الحركات القومية على فضائل الأسرة وكونها نواة المجتمع، نجد الفكر القومي، كما أشار هشام شرابي إلى أن «الولاء العائلي، لا يتوافق مع الولاء الاجتماعي، بل يرفضه ويناقضه». (٤)

في بحثه حول أثر طرق تربية الطفل في العائلة البرجوازية، يرى شرابي أن الأب يضطهد الصبي، فيما تسحق الأم شخصيته عن طريق الإفراط في حمايته. أما البنت فتدعها العائلة منذ طفولتها المبكرة إلى الشعور بأنها عبء وغير مرغوب فيها. إن هذا الإفراط في الحماية وهذه السلطوية في العقاب، يؤديان إلى شعور الأبناء بالعجز، والاتكالية والتهرب من المسئولية. ويرى شرابي أنه «خلافا لما يعتقده الكثيرون، فإن نظام العائلة عندنا، على ما فيه من حسنات كاحترام الكبار، وحماية أفراد العائلة بعضهم بعضا في الملمات، يقوم على التنابذ والخلاف أكثر، مما يقوم على التعاون والتلاحم. إن الغيرة والحسد يسودان علاقات أفراد العائلة، أكثر مما تسودها المحبة والتسامح. وهكذا الحال تماما في علاقات أعضاء المجتمع بعضهم ببعض». (٥)

وفيما يتعلق بأنماط التنشئة التقليدية في العائلة العربية، فإنها كانت ولا تزال إلى حد بعيد، تشدد على العقاب



الجسدي، والترهيب والترغيب أكثر مما تشدد على الإقناع، من هنا الاعتماد على الضغط الخارجي، والتهديد والقمع السلطوي، وعلى الحماية والطاعة والامتثال، والخوف من الأخطار وتجاوز الحدود المرسومة. وتنشأ عن كل ذلك نزعة نحو الفردية والأنانية، والتأكيد الدائم على «الأنا»، أكثر من التأكيد على «النحن»، ونتيجة للمحاولات المستمرة لسحق الذات وتذويبها في الجماعة، وفرض الطاعة والتأكيد على العضوية بدلا من الاستقلالية، تتكون عند الفرد حاجة ماسة مضادة، للتأكيد على ذاته والإعلان عن وجوده، ومنجزاته تجاه قوى تحاول إنكارها. إن الهيمنة السلطوية في العائلة، والمؤسسات الأخرى، هي بين أهم مصادر النزعة الفردية، إذ تغرب الإنسان فيراها مضادة له، وفوقه وعلى حسابه، بدلا من أن يراها منبثقة عنه ومن أجله. وبما أن العائلة لا تتيح للطفل سوى مجال ضيق لتحقيق استقلاله الذاتي، كما يقول شرابي، ينشأ عند الطفل شعور بالعجز، ويميل نحو الاتكالية والهرب من مواجهة التحديات.(٦)

يخبرنا هشام شرابي أنه بعد بحث تحليلي اجتماعي، توصل إلى أن السلوك العام مرتبط بتفكير المجتمع ارتباطا وثيقا. واعتبر أنه بالإمكان فهم هذا الترابط، عن طريق تحليل العائلة، والعلاقات التي تقوم عليها، وخصوصا علاقة الوالدين بأطفالهما، وكيفية تربيتهم ومعاملتهم في مراحل حياتهم الأولى. وذهب إلى أن هذه التربية في العائلة، والمدرسة والمجتمع العربي، إنما تهدف إلى قولبة الفرد، على النحو الذي يريده المجتمع وتقرره الثقافة البرجوازية، التي تمثل نمط الحياة المسيطرة في مجتمعنا».(٧)

أما كيف يتم ذلك، فيعتبر شرابي أن المجتمع يفرض بواسطة نظامه الاجتماعي الطبقي، كيف توزع السلطة والجاه، ويخضع الجماعات والأفراد لعملية تربية، وتثقيف هدفهما الحفاظ على النظام القائم، وتأمين استمراره على الشكل الذي هو فيه. والمجتمع العربي ككل المجتمعات اللا صناعية، التي لا تزال شبه إقطاعية في مؤسساتها والعلاقات القائمة فيها، يحافظ على تقاليده في سبيل المحافظة على النظام السائد، أي في هذه الحالة على العلاقات الإنتاجية، وعلى احتكارات الطبقة الصغيرة والسيطرة فيه. من هنا التشابه في العلاقات وممارسة السلطة، والسلوك في العائلة والمدرسة والحزب، والدولة والدين والمجتمع ككل. (٨)

وتستمد الأنظمة التقليدية شرعيتها من العائلة، لكونها امتدادا للنظام الأبوي، إذ يتخذ الحاكم لنفسه دور الأب، ويمنح الشعب دور الأبناء. يموه الملوك والأمراء والرؤساء إلى الشعب بقولهم « يا أبناءنا »، و « يا شعبنا »، و « يا أهلنا ». وفي مثل هذا التوجه يشار للشعب بصيغة المفرد، فيما يشار للحاكم بصيغة الجمع. حسب هذا التوجه، يتحول الحاكم إلى أب جليل، والمواطنون إلى أبناء مطيعين، والشعب بأكمله إلى أهل. ويشير هشام شرابي إلى أن العلاقات بين السلطة والشعب تتصف بالطابع الأبوي بقوله: «.. في رأيي أن الجانب الرئيسي في الحياة السياسية الرتيبة، هو طابعها الأبوي. في كل من العائلة والمجتمع تسود علاقات العمودية، وهي ترتكز على السيطرة والتسلط، كما في علاقة الأب بالابن، وعلاقة الراعي بالرعية». (٩)

فتغييب المرأة حسب شرابي في الوطن العربي، لم يكن على مستوى الممارسة أو العائلة والمجتمع فحسب، بل وأيضا على مستوى الخطاب الثقافي، فنادرا ما نجد حضورها في الثقافة الرجالية، وإنما موضوعها في الغالب كان من اهتمامها نفسها، وهذا الأمر هو الذي يلح شرابي على ضرورة تجاوزه، إذ يجب أن تدخل المرأة كموضوع ثقافي في اهتمام الرجال، كما هو الحال بالنسبة للنساء.

مما سبق يتضح أن التجديد عند هشام شرابي، يبدأ من الفرد، الذي هو عضو في المجتمع باعتبار أن هذا الأخير هو الذي يكون الفرد، ويجعله على صورته، وفي هذا الشأن يؤكد بأن: «الإنسان بفرديته لا يمكن أن يتغير، إلا بتغير البنية الاجتماعية التي ينتمي إليها، بهذا المفهوم فإن الإنسان هو متغير اجتماعي، تاريخي تتكون إنسانيته بدرجة تغير المجتمع الذي يصنعه هو، والذي يصنع فيه». (١٠)

وقد توصل شرابي إلى هذه الاستنتاجات مستفيدا، من التاريخية الجديدة، والنظرية التحليلية الفرويدية، فبحث في إطارهما في بنية العائلة، ونزعات الاتكالية والتهرب، في مواجهة التحديات الحضارية. وطالما أنه صب اهتمامه على العلاقات في العائلة، يبقى أننا في حاجة إلى دراسات تصب اهتمامها على العلاقات في مختلف المؤسسات الاجتماعية؛ كالمدرسة ومؤسسة العمل، والنقابات والأحزاب والنظام العام، عند ذلك ندرك أن تغير السلوك والعلاقات، على صعيد الفرد أو العائلة أو المدرسة والنقابة والحزب وغيرها، لا يتم إلا بتغيير النظام العام السائد في المجتمع والتركيب الطبقي الذي يستند إليه.

## النظام «الأبوي».. إشكالية التخلف.. في الخطاب الثقافي العربي

تناول الناقد هشام شرابي في كتابه «النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي»، مفهوم «الأبوية» / السلطة في الخطاب العربي. يؤسس لنظرية ومقاربة للنظام الأبوي، تقوم على تحليل القيم والعلاقات، التي يعتمدها هذا النظام للحفاظ على نفسه، ومنع تغير البيئة الاجتماعية التي يتجسد فيها. يكمن التجسد الأبوي للسلطة الأبوية في الحيز الخاص داخل بنية العائلة، لكن تجلياته الكبرى، تتم في الحيز العام داخل البنية الاجتماعية ككل. كما تتجلى الأبوية على الصعيد الثقافي. نموذج هذه الثقافة الأبوية، ليس العقل المشلول بل العقل المغلق. ثقافة العقل المغلق، تغلق الباب في وجه التساؤل، والبحث والفكر المستقل، وتفرض نظام فكر ونظام قيم، لا دور لأعضاء المجتمع في تقريره إنه نظام يتمتع بدينامية مستقلة، تمكنه من امتصاص قوى التغيير الاجتماعي، الآتية من الخارج، ومن تعزيز قوى الانتماءات الداخلية (العائلية، العشائرية، الطائفية).(١١)

يرى شرابي أن الثقافة الأبوية في طريق الاضمحلال، والنظام الأبوي في أشكاله المختلفة، طرأ عليه الكثير، من التغيير خلال المائة سنة الأخيرة. لكن هذا التغيير تناول السطح والمظهر والقشرة، لا الجوهر واللب والبنية الداخلية. من هنا يمكن القول إن المجتمع الأبوي التقليدي، قد انتهى فعلا في معظم بلدان العالم العربي، لكنه ما زال ينبض حيا تحت غطاء حلله وطرقه المستحدثة. إن هذا المجتمع الأبوي المستحدث، هو مجتمع تقليدي وليس مجتمعا حديثا. إنه مجتمع هجين.

يتصور الناقد شرابي أن النظريات والرؤى الاجتماعية، تنبثق من أحد موقعين: من موقع الفكر الموروث، أو من موقع الفكر الجديد، الذي ينقد الفكر الموروث ليتجاوزه. وطالما استمرت هيمنة الموروث، بقي المجتمع على حاله، مسيّرا بمشيئة الأقدار والصدف، والأحداث الخارجية عن إرادته. فقط عندما يتم تجاوز الموروث إلى الأمام عبر رؤية مختلفة، إلى تاريخنا وواقعنا العربي، وتمكننا من استنباط أساليب

جديدة، لتعبئة طاقاتنا البشرية والمادية، لتفكيك المجتمع الأبوي وتغييره. وهذا الإطار المنهجي ذاته، ينمو، ويتطور من خلال الممارسات الفكرية (النقد الحضاري)، والممارسات الاجتماعية (الصراع السياسي)، إلى أن يستنفد إمكاناته، وعندئذ يستبدل بإطار نظري جديد، هذا حال الفكر الناقد المرتبط بالإرادة الفاعلة. إنه أداة لخدمة الإنسان والمجتمع، لا أداة لخدمة قيم تقع خارج حياة المجتمع وخارج حياة أفراده. (١٢)

تزامنت مرحلة الثمانينيات، التي شهدت أعلى مراحل الازدهار المادي للمجتمع الأبوي المستحدث، وبداية ركوده الاجتماعي والسياسي، مع ظهور عدد وافر من الأعمال النقدية، التي شكلت بداية النقد الجذري للأبوة المستحدثة. ارتكزت هذه الكتابات على شتى أصناف العلوم الإنسانية ومستويات الثقافة، وكانت كلها تأخذ بطرائق التفكير، التي تستخدمها ثلاثة اتجاهات أساسية: علم الاجتماع النقدي، الرائج في الثقافة الأنجلو أمريكية، والماركسية الغربية، والبنيوية الفرنسية وما بعدها.



ويعرض الناقد شرابي خصائص الحركة النقدية، التي نهضت لمواجهة ذلك الفكر، وذلك بالوقوف عند أبرز ممثليها. ولأن خطاب الحركة النقدية معاد تماما لنص الأبوية المستحدثة، ونتيجة لذلك قام النقد الجديد، خلال العقدين الأخيرين بصياغة نمط مغاير من الخطاب، تمكن من التأليف والمواءمة بين الأفكار الغربية وطلائعها، لا سيما ما يرتبط منها بالعلوم الاجتماعية والماركسية والنسوية والبنيوية، وما بعد البنيوية، أي النظرية التفكيكية. وأصبح من الممكن معالجة مسألة الفكر العقائدي والديني بمنهج عقلاني، وفي ضوء قراءة جديدة ومستقلة للتاريخ والمجتمع. ولم يعد ممكنا الاحتفال بالماضي، على أنه تراث مجيد ومكتمل أو رؤية طوباوية. ولم يعد معقولا بأن المجتمع يختزن سلم قيم أزلية، وعلاقات غير متبدلة. أصبح التاريخ والمجتمع الآن عرضة لنظرة تأخذ بهما، في إطارهما البنيوي التاريخي الخاص بهما، وأمسيا بالتالي عرضة للتحليل والنقد.(١٣)

ويحاول الناقد هشام شرابي إبراز أهم أوجه النقد الجديد، التي تصدت لنقد الأبوية في الفكر العربي المعاصر، ويرى أنها تتمثل في كتابات أهم أعلامه الثلاثة: محمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وعبد الله العروي. فقد كان هؤلاء في نظر الناقد هم الأوائل في حقبة الثمانينيات، في ابتكار مقولات تحليلية جديدة، مكنت من القيام بقراءات جذرية جديدة للتاريخ والمجتمع. يستمد الجابري مقولاته مباشرة من ميشيل فوكو، الذي أشارت كتاباته الى التمييز الواضح، بين منهج «تاريخ الفكر» التقليدي، بما يشتمل عليه من مبادئ التأثير والتعاقب والتراكم وما إليها، ومنهج «علم آثار المعرفة» الجديد، الذي يصب اهتماماته على القطيعة والانسلاخ والتواتر، وما إليها. ومن خلال أخذه بالعقل العربي على أنه تراث معرفي، ومنهج تفكير. استطاع الجابري معالجة ذلك التراث في ضوء «الخاصية العربية»، وفهم المنهج على أنه نتيجة مجموعة من طرائق الفكر وأساليبه، فينهض مشروعه على القيام بدراسة الحضارة الإسلامية العربية من جهة أولى، وعلى الشروع باستخدام منهج تحليل جديد، يكشف عن البنية الحقيقية للعقل العربي ولآلياته من جهة ثانية. ولهذا فهو يقسم المشروع إلى بابين، أولهما يعالج تكوين العقل العربي، وثانيهما يعمد إلى تحليل بنية ذلك العقل، باتباع منهج تراكمي (تاريخي) في الأول ومتزامن في الثاني. (١٤)

أما اهتمام أركون في نظر شرابي، فهو مشابه لاهتمام الجابري، إلا أنه أضيق، ومن هنا تركيزه. يهدف أركون إلى كسر طوق الاحتكار، الذي يلف التفسير التقليدي والأبوي المستحدث، للنصوص المقدسة والأدبية للثقافة الإسلامية. وهو يعمد في مهمته تلك إلى البدء أولا بإشادة أساس جديد، لإعادة قراءة للتراث. أما عبد الله العروي، فقد كان من أوائل المفكرين المغربيين، الذين تصدوا للخطاب السائد، ففي كتابه عن أزمة المثقفين العرب، هاجم بعنف الخطاب الأبوي المستحدث، الذي لجأ أركون إلى تفكيكه، بتسويغ قراءة «علمانية» للتراث الإسلامي. لكن العروي دان هذا الخطاب من جهة مغايرة، فاعترض على توجهاته السلفية والانتقائية، وكذلك اضطراب نصه وغموضه. وجد العروي أن لهذا النمط من التفكير التاريخي، نتيجة واحدة، ألا وهي الفشل في رؤية الواقع. (١٥)

ويتناول الناقد هشام شرابي كتاب جلال العظم المثير «نقد الفكر الديني»، تعرض العظم مباشرة للوجهة الدينية، التي يأخذ بها المجتمع الأبوي المستحدث لرؤية العالم، ليس على أنها نمط تقليدي للقراءة والفهم فحسب، بل بكونها عقيدة تدفع إلى الاغتراب، لتعزيز الوضع السائد القائم، على القمع الاجتماعي والكبت الفكري. وفي معرض هجومه يستخدم العظم أساليب البيان نفسها، التي اعتمدها أتباع هيجل في أربعينيات القرن الماضي، لوصف الدين على أنه مجرد وسيلة، تدفع بالإنسان إلى الاغتراب عن حقيقة جوهره. ولا يوجه العظم نقده إلى دعاة العقيدة الدينية فحسب، بل أيضا إلى المفكرين العلمانيين، الذين لسبب أو لآخر لا يرفضون هذا الوعي المزيف أو يتصدون له. (١٦)

ويرى شرابي أن مصدر سخط العظم على أكثر مفكري الأبوية المستحدثة تقدمية، يرجع إلى رفضه الخطاب الأبوي المستحدث في شكليه الديني والعلماني. فهو يرى أن النقد الماركسي الجذري، الذي يتصدى للسفسطة الدينية والسياسية، قادر على تقويض الوعي (الزائف) السائد، وإفساح المجال لبناء مجتمع عربي عصري كليا. ولربما كان نقد العظم أجرأ تصد للسلطة الأبوية، منذ بدء اليقظة العربية. ففي حصره الخطاب الديني ببعض عواقبه الاجتماعية والسياسية، وربطها بهزيمة ١٩٦٧، تمكن العظم من استلهام النقد الماركسي، وتطبيقه بصورة لم تكن معروفة، في أدبيات اليسار العربي من قبل. (١٧)

### هشام شرابي والنقد الثقافي الحضاري

ويعتقد شرابي أن من شروط تحصيل المعرفة النقدية ضرورة تفكيك مسألة التمويه، والمقصود بتلك العملية، التي تبدأ في البيت وتستمر في المدرسة، ويثبتها المجتمع في جميع مؤسساته، وهدفه هو تثبيت ثقافة الهيمنة، التي ليس فقط في المجالي السياسي والأخلاقي والديني، بل في المجال الفكري والتربوي والتثقيفي. تلك الثقافة التي تخلق ثنائية الصراع والاغتراب في الذات، بين واقعها المعيش، وبين ما تحمله من رؤى، تتجاوز ذلك الواقع ولا ترتبط به، ولا تعبر عنه، وعن تاريخه الذي هو سجل للذات نفسها. ولذلك يؤكد شرابي على ضرورة إحداث تغيير في العائلة، يتولد عنه بالضرورة تغيير في الشكل الهرمي للمجتمع. (١٨)

يواجه الإنسان العربي في نظر هشام شرابي، ما يسميه بالتحدي الحضاري مبينا أن الإجابة على هذا التحدي، يجب أن تخرج من التعميمات، ومن الفكر الخطابي المجرد، باعتباره ميزة للذات البطركية، والذي يقود في النهاية إلى الوعظ والتبشير، ويقف في وجه كل

عملية تعبيرية. ومن هنا فالذات العربية مطالبة برفع التحدي، بأن تدخل إلى الواقع الاجتماعي، وتحلله برؤية نقدية، حتى وإن كانت هذه الرؤية تقود في النهاية، إلى حقائق مؤلمة، وجارحة. لأن النقد والتحدي الحضاري كما يؤكد شرابي للواقع هو وحده، الذي يجب أن يطبع مظاهر مجتمعنا العربي.

أفرد شرابي للمرأة حيزا كبيرا في كتاباته، إذ لا يكاد يخلو كتاب من كتبه، دون أن تذكر فيه المرأة، فهي حاضرة بشكل أساسي ومستمر في فكره وواقعه، لأنه يعتبرها هي ركيزة المجتمع العربي وأساسه، فلا نهضة ولا تطور له إلا بها. وفي ذلك يقول: «مستحيل أن يتغير المجتمع، ما دامت المرأة العربية في وضعها الراهن، وذلك لأنها هي التي تصنع الإنسان العربي، وطالما أن المرأة العربية لم تتغير بعد، فالإنسان العربي غير قابل للتغيير».(١٩)

فهشام شرابي بهذه الرؤية استطاع أن يتلمس إشكالية الإنسان العربي، التي في حقيقتها مرتبطة بمجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية، وتعتبر بمثابة المعوقات التي تقف في وجه كل عملية تحديثية، أو تجديدية، سواء على مستوى العقل أو الفكر، أو على مستوى الواقع والمجتمع. وتبرز أهمية هشام شرابي البالغة للمسألة الثقافية والنقد الثقافي في كتابه الموجز «النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين»، وعلى وجه الخصوص في فصل مهم بعنوان «لغة النقد الحضاري». يرى ابتداء أن الحركات الاجتماعية لا تقوم خارج الفكر، أو ضد الفكر أو النظرية بل من خلالهما. وهو يؤمن في السياق نفسه بأن التاريخ، يحقق نفسه من خلال الشعوب والجماهير، لا من خلال المفكرين والمثقفين أو القادة. وبهذا الاحتراز يذكر شرابي في مقدمته أن هناك بدايات لحركة نقد حضاري، نراها تنمو وتزدهر اليوم في المجتمع العربي، متمثلة في فكر نقدي ديمقراطي مشارك، ينبع من الحوار والتبادل الحر، ويناهض في آن إيديولوجية الفكر الثوري القديم، وغيبيات الفكر الأصولي النامي. لكنه لا يعارض ولا يرفض ما ينادي به أي من هذين التيارين، من حقائق كلية وما يرفع من قيم أزلية، بقدر ما يركز اهتمامه في شئون الحياة الوجودية، ومشاكلها العملية التي تتناول حياة المجتمع وفئاته المختلفة، وبخاصة الفئات المهمشة والمنسية والمسحوقة (الفقراء والنساء والأقليات والأطفال)، وإشكاليات التغير الاجتماعي والتحرير الذاتي.(٢٠)

ويرى شرابي أن ثمة ثلاث ظواهر تكمن في صميم ما يرمي هذا النقد الحضاري إلى كشفه في العقد الأخير من القرن العشرين: الحداثة، قضية المرأة، القوى أو الحركات الاجتماعية. ويتم هذا الكشف من خلال الوعي الحضاري نفسه، الذي أصبحت معالمه واضحة في كتابات جيل جديد من المفكرين والناقدين العرب. كما يتناول هذا الوعي إشكاليتين مركزيتين: هيمنة البنية الأبوية (البطركية، البطريركية) في المجتمع العربي المعاصر وسبل استئصالها جذريا. وهو لا يقصد هنا الثورة أو الانقلاب على النمط القديم الفاشل، بل يقصد عبر عملية انتقال شامل من نظام الأبوة إلى نظام الحداثة، سواء على صعيد الدولة أم على صعيد الفكر والمجتمع والحضارة عامة.

وهكذا لا تكمن وظيفة النقد الحضاري في تحقيق أي شيء على صعيد الممارسة المباشرة، بل في تسليط الضوء على الواقع وتاريخه والكشف عن حقيقة الظاهرة الخفية، وتخطيط أساليب ومتطلبات تجاوزه راسما الخريطة الفكرية، التي تضيء سبل الفكر والممارسة معا. ويعالج شرابي في كتابه إلى جانب لغة النقد الحضاري، موضوع الذات في صورة الآخر، ومعنى الحداثة. ومحاولة كتابة نص نقدي أو إبداع جديد، دون استخدام لغة جديدة لا يمكن أن تغير الوعي، ولكن العكس هو الصحيح، وكذلك الأمر في قراءة النص التي تضاهي في أهميتها كتابته فالقراءة تأتي فعلا قبل الكتابة.(٢١)

ويرى شرابي أنه لا مناص من إتقان لغة أجنبية إتقانا تاما، يمكن بواسطتها الدخول في وعي فكري آخر، كما يمكن عبر إتقانها وضع أسس لغة عربية حديثة، تقف في مقابل الكتابة العالية التي تستهدف النخبة المثقفة، الأمر الذي

**لا تكمن وظيفة النقد الحضاري في تحقيق أي شيء على صعيد الممارسة بل في تسليط الضوء على الواقع وتاريخه**

يغرب هذه الكتابة عن البيئة الموجهة إليها. ويستمر شرابي في الإلحاح على هذه النقطة قبيل نهاية فصله الثاني، عندما يشير إلى الاتجاه النخبوي في الحركة النقدية العربية اليوم، وإلى الصعوبة التي لا يستطيع النقاد العرب التغلب عليها أو التهرب منها بسهولة، وهي الصعوبة الممثلة بالتناقض بين النقد الجذري، الذي ترمي إلى ممارسته الحركة النقدية الجذرية، واللغة التي تضطر إلى استعمالها في ممارسة هذا النقد، وهو التناقض عينه، الذي يعبر عنه دريدا في وصفه للعقبات اللغوية والفكرية، التي تجابهها حركات النقد التفكيكي في عملية نقدها للفلسفة الغربية. فتفنيد اللغة، إلى جانب تفنيد العقلية التي تنغرس فيها هذه اللغة، يساعدان جميعا على إمكانية صياغة خطاب علماني نقدي، قادر على مجابهة الخطاب الأبوي المهيمن وتجاوزه.(٢٢)

ومن المهم هنا أن نعود إلى فصل شرابي عن «معنى الحداثة»، حيث عرض للمفهوم في سياق الحضارة الغربية، كما يعرض لمفهوم ما بعد الحداثة، ويقترح بناء على تصوره لخطورة فكر ما بعد الحداثة على المجتمع العربي المعاصر، ضرورة شق طريق مستقل، يقوم على الوعي المستقل القادر على انتقاء ما يناسبه من المفاهيم والأساليب، من نماذج فكر الحداثة الكلاسيكي وفكر ما بعد الحداثة في آن واحد؛ إذ يمثلان بالنسبة إلينا من موقعنا الحضاري امتدادا فكريا واحدا. ومن ثم يكون هذا الوعي قادرا على تحديد إشكالياته الفكرية بثقة ووضوح، وعلى معالجتها من موقع المسئولية التاريخية والالتزام الاجتماعي.(٢٤)



ومن هنا كذلك يرى شرابي أن مهمة النقد الحضاري، بتركيزه على الظواهر الفكرية والأدبية والفنية، يرمي إلى الكشف عن التناقضات سواء في الوعي المهيمن أو في تجسيداته وأبنيته وعلاقاته، التي تشكل القاعدة المادية للحضارة الأبوية. إن الغالبية العظمى من المثقفين العرب، يعيشون هذه السنوات الأخيرة في حالة من الاغتراب، معنى أنهم يشعرون بالعجز تجاه مجتمعهم ومؤسساتهم، ويحسون تبعا لذلك بعدم الانسجام في مجتمعهم، وبوجود هوة سحيقة تفصل بين أوضاع المجتمع الراهنة، والأوضاع التي يتمنونها، وكانعكاس لهذه الحالة، نرى غالبية المثقفين العرب، يتنصلون من واقعهم وكأنهم يطلبون الاستسلام والتسليم بالأمر الواقع، أو قد يقفون موقف المتفرج، على ما يجري في ساحة

المجتمع عاجزين عن المشاركة وبائسين من قدراتهم، على تغيير المسار نحو ما يعتقدون أنه واقعي وصحيح. وبشكل خاص نجد آن هناك تغيب واضح من قبل المثقفين العرب، عن ساحة صنع القرار، وبالتالي اتساع الفجوة بين المثقفين وصانعي القرار في الوطن العربي، هذه الفجوة التي طالب هشام شرابي بتجسيرها. ومما لا شك فيه أن هذه الحالة الشعورية من الاغتراب، تفقد المثقفين العرب الكثير من الزخم اللازم، للقيام بدورهم الطليعي في التصدي للأزمة، التي يعاني منها المجتمع العربي. في هذا السياق يرى شرابي أن الطاقة الفكرية والعلمية متوافرة، وبكثرة في عالمنا العربي المعاصر، لكنها لا تعبأ ولا تستخدم إلا بنسبة صغيرة، وبطريقة عفوية. إن حياة المثقف صاحب الاختصاص عندنا، هي حياة مهدورة وتدور في فراغ، إذ انهماك ذوي الفكر والاختصاص، لا يتركز في الدرجة الأولى على أهداف اجتماعية يغني بها المجتمع، بل تنصب في السعي وراء الرزق والمصلحة الفردية. (٢٥)

صدرت في القرن العشرين العديد من الكتب، تطالب المثقفين بأن يظلوا على ولاء للأفكار العالمية عن الحقيقة والعدالة، وكانت ترى أن هذه رسالة روحية، وتتهم المثقفين بالخيانة، إذا اقتصر ولاؤهم على أمة بعينها أو طبقة بعينها أو عنصر بعينه. إن هؤلاء المثقفين شرعوا في تقوية رغبة الناس في الوعي بذاتهم كمتميزين عن الآخرين، وإعلان أي ميل نحو العالمية، باعتباره أمرا جديرا بالزراية والاحتقار. وتخشى أن المثقفين في تناولهم للأهواء السياسية، قد يتسببون في الذبح المنظم للأمم والطبقات. وكان هؤلاء يبحثون عن ثقافة جديدة، تعالج أدواء المجتمع..

إن المثقفين يشكلون طبقة خاصة بهم، ويطلبون السلطة لأنفسهم. فباسم النخبة يسعى المثقفون إلى تحقيق مصالحهم الاقتصادية، إنهم قادة أقل ثورية، بقدر ما هم باحثون عن المناصب وتحقيق المصالح الخاصة.

ومما ساعد في استغلال الدين، إخضاع المحاكم الشرعية للتنظيم السياسي الرسمي، وجعلها جزءا لا يتجزأ من جهاز الحكم. وبذلك أصبح بإمكان السلطان أن يفرض أحكامه على المواطنين، بواسطة علماء الدين، الذين كانوا يذعنون لتوجيهات السلطة. هكذا شكل العلماء بنية شرعية بيروقراطية الدولة والجيش، وشبيهة بالبيروقراطية الكهنوتية في الطوائف غير الإسلامية، مما جعل للنافذين من العلماء دورا مهما في أجهزة الحكم، فمالوا نحو المحافظة السياسية. وقد حاولوا تسويغ موقفهم المحافظ باللجوء إلى فرضيات لاهوتية، منها النظر إلى علاقة الإنسان بالله، بمصطلحات علاقة السيد بالعبد. يقول هشام شرابي في كتابه «المفكرون العرب والغرب»: «.. إن العلاقة نفسها انعكست في خضوع الرعايا لحاكمهم، من ناحية العلماء، لم يكن هناك شك بأن للسلطان سلطة مطلقة فوق رعاياه، وقد شككوا بالأفكار المتعلقة بإقامة حكومة دستورية، وديمقراطية برلمانية». (٢٦)

## الخلاصة في الخطاب الثقافي الحضاري عند هشام شرابي

إن المثقفين شكلوا جماعة جديدة من البيروقراطيين، استولت على الدولة وألقت بالطبقة العاملة جانبا. إن المثقفين يتلاعبون بالمجتمع ويحولونه إلى أهدافهم الخاصة. وما زالت الشكوك الحادة حول المثقفين حية، وفاعلة لدى معاصرين، إنها تدين الأحزاب، باعتبارها مجرد جماعات من المثقفين. وأن بعض المثقفين، وهم أساتذة في الغالب، يعملون في خدمة السلطة. فالمثقفون لا يمكنهم أن يتجنبوا «الموقف النخبوي» في سعيهم لإدارة المجتمع والسيطرة عليه. هذه الكتابات لا تثق بالمثقفين باعتبارهم، برجوازيين متعاطفين ونخبويين، يفتقدون العزم الصادق والالتزام. وأطلقت نعوت على المثقفين: المرتعشون، الانتهازيون، الفردانيون، المتذبذبون، الخونة، خدم البرجوازية.

هكذا يحمل الناقد الثقافي الحضاري هشام شرابي الإنتلجانسيا، مهمات رائدة في العمليات الهادفة إلى إقامة التطور الديمقراطي، معتبرا إياها الفئة القادرة / المؤهلة على صوغ إيديولوجيا متكاملة للتطور، مستندة إلى التقاليد المحلية والشعور القومي والمبدأ الديمقراطي. يتوقف تحديد وظائف المفكرين التي لا تحصى على مقدرتهم، في نظر شرابي، في آن يأخذوا بأيديهم المسئولية، وتحويل المجتمع عن خط المبادئ الإيديولوجية الخاصة. وهذا الأمر سليم تماما بالنسبة للناقد الثقافي بوجه خاص، الذي يحمل مشروعا حضاريا متفائلا، يرى بأنه ستحدد الوضع المستقبلي المتوازن لتطور البلدان العربية، بالقدر الذي يكون فيه هؤلاء المفكرون وغيرهم من نخبة الأمة قادرين على ممارسة صلاحيتهم على أساس عقلاني ومشروع.

* ناقد وأكاديمي من الجزائر

### المصادر والمراجع والهوامش


١- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، دار نلسن، السويد، لبنان، ط ٦، ١٩٩٦، ص٧٤

٢- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص١٠.

٣-هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص٨٠.

٤- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص١١٧.

٥- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص١١٨، ١١٩.

٦- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص٤٠.

٧- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص٢٤.

٨- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص٢٥.

٩- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص٤٦.

١٠- هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص٢٠٦.

١١- هشام شرابي «النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي»، دار الغرب، وهران، الجزائر - ٢٠٠٢، ص١٤.

١٢- هشام شرابي « النظام الابوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص١٤، ١٥.

١٣- هشام شرابي: النظام الابوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص١٨٥.

١٤- هشام شرابي: النظام الابوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص١٨٧.

١٥- هشام شرابي: النظام الابوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص١٨٩.

١٦- هشام شرابي: النظام الابوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص١٩١، ١٩٢.

١٧- هشام شرابي: النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص١٩١، ص١٩٣.

١٨- هشام شرابي: النقد الحضاري للمجتمع العربي، دار نلسن، السويد، لبنان، ط٣، ٢٠٠٠، ص٢٧.

١٩- هشام شرابي: النقد الحضاري، مرجع سابق، ص١٢٠.

٢٠- هشام شرابي: النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ٢- ١٩٩٩، ص٨.

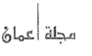
٢١- هشام شرابي: النقد الحضاري، ص١٣، ١٦.

٢٢- شرابي: النقد الحضاري، ص٧٧، ٧٨.

٢٤- هشام شرابي: النقد الحضاري، ص٩١.

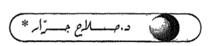
٢٥- هشام شرابي: المثقفون والغرب، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٥، ص٦٣.

٢٦- هشام شرابي: المثقفون والغرب، ص١١، ١٢.






# برامج دعم الأبحاث العلمية في الجامعات الأردنية


د. صلاح جرّار *

لا تخلو تشريعات أي جامعة من الجامعات الأردنية الرسمية والأهلية من نظام أو تعليمات لدعم البحوث العلمية لأعضاء هيئة التدريس العاملين فيها، ولا تخلو جامعة من هذه الجامعات من لجنة أو مجلس للبحث العلمي يكون من أهدافه دعم الأبحاث العلمية لأعضاء الهيئة التدريسية، ولا تخلو جامعة من هذه الجامعات من رصد مخصّصات لدعم تلك البحوث، وما من جامعة إلا وتعلن لأعضاء هيئة التدريس فيها عن وجود مبالغ مرصودة لدعم الأبحاث التي يرغبون القيام بها .

غير أن هناك عزوفاً واضحاً من هؤلاء الأعضاء عن الاستفادة من هذه الفرص والمبالغ المرصودة، وأن الجامعات الأردنية جميعها تعاني من ضعف الإقبال على هذا البرنامج، وأنّ أعضاء الهيئة التدريسية يؤثرون أن يتحملوا من جيوبهم نفقات الأبحاث التي يقومون بإعدادها حتّى لو كلّفتهم الأموال الطائلة، إلاّ ما ندر حين يتطلب البحث تكاليف باهظة .

ولا يرجع هذا العزوف إلى زهد أساتذة الجامعات في أموال جامعاتهم ولا إلى اكتفائهم مالياً وهم يقومون بتلك الأبحاث، فالأبحاث الجادة المتميزة التي تضيف جديداً إلى العلم والمعرفة الإنسانية تستغرق من أصحابها الكثير من الجهد والوقت والمال، ولذلك فإن من يقومون بمثل هذه الأبحاث هم أحوج الناس إلى الدعم المالي السخي الذي يساعدهم على إنجاز أبحاثهم ويؤكد تقدير مجتمعاتهم ومؤسساتهم لهم ولجهودهم .

ولكن ثمة أسباباً وعوامل تجعل أساتذة الجامعات يعزفون عن طلب دعم بحوثهم من جامعاتهم، وعلى رأس هذه العوامل التشدد الخانق في القوانين والأنظمة والتعليمات والإجراءات التي تصور طالبي الدعم وكأنهم متسولون يطمعون بأموال جامعاتهم دون وجه حق. ولئن كانت دقة التشريعات وإحكامها أمراً محموداً بل طموحاً يجسد التقدم الحضاري للأمم إلا أن المنطلقات غير السليمة المبنية على الاتهام والتشكيك المسبق وسوء الظّن تجعل منها عائقاً كبيراً أمام تحقيق الغاية منها. ونتيجة لذلك فإن الجهود التي يبذلها أستاذ الجامعة في سعيه وراء مثل هذا الدعم تستغرق منه وقتاً طويلاً وإجراءات معقدة لو استثمرها في بحثه لقطع فيه شوطاً كبيراً. وإلى جانب هذه العوامل الطاردة فإن المبالغ التي تخصص للباحث هي مبالغ زهيدة لا تستحق العناء الذي يبذل من أجل تحصيلها، بل إن هذه المبالغ يجري تقليصها واختصارها لدى تنقل المعاملة من لجنة إلى لجنة ومن يد مسؤول إلى يد مسؤول آخر، وما دام اسم الجامعة التي تدعم البحث سوف يظهر على غلاف ذلك البحث عند نشره فإن المبالغ التي أنفقت على البحث يمكن أن تعّد بمنزلة إعلان مدفوع الأجر عن الجامعة، فلا تكون الجامعة في هذه الحال قد منّت على الباحث بشيء .

إن الهدف من برامج دعم الأبحاث العلمية في الجامعات هو تشجيع حركة البحث العلمي ومكافأة الأساتذة المتميزين على جهودهم في البحث، ولذلك فإن الطريقة اللائقة بهذا الهدف هي أن يتقدم عضو هيئة التدريس إلى جامعته بمشروع بحث وأن تقوم الجامعة بتقدير تكاليف إنجاز هذا البحث والمدة اللازمة له وأن تدفع له نصف هذه التكاليف قبل الشروع بالبحث وتدفع له النصف الآخر بعد إنجازه من غير أن تلح عليه في طلب الفواتير والإيصالات وغير ذلك من الأمور التي لا تليق بالعلماء، إذ إنّ هنالك جهوداً لا يمكن قياسها بالفواتير والإيصالات والإثباتات، فالإثبات الوحيد لإنجاز الباحث هو ما أنجزه من بحثه حسب ما اشترطه على نفسه عندما يقدم مشروعه لجامعته، وإذا ما قصر في إنجاز البحث فإنه يحق للجامعة أن تسترد ما دفعته له .

---

* كاتب وأكاديمي أردني

# مغامرة الأمكنة الشعرية

أ. د. محمد صابر عبيد *

## شعرية الفضاء وديناميّة المكان العاطفي

يكتسب الفضاء شعريته من خلال التقاطعات الجمالية التي تحدثها حركات المكان في النص الشعري، وكلما شُحنت هذه الحركات بقابلية خاصة على المغامرة في جسد اللغة الشعرية، فإنها تتمخّض عن رؤية جمالية تدعم التشكيل الفضائي لشعرية النص وتقوده إلى فتح مجاهيل اللعبة الشعرية وفكّ شفراتها والكشف عن خواصّها الشديدة الدقّة والشفافية.

ولعلّ المكان العاطفي بما يتمتع به من دينامية وحساسية شعرية عالية يشتغل بعمق في هذا الفضاء، ويسهم في تموين شعريته بطاقة عاطفية مشعرنة تزيد من فاعلياته الجمالية في مساحة النص وتضاعف من قوة التماسك النصي.

قصيدة "اغتيال" (١) للشاعر فايز خضور تشتغل على تثوير عاطفية المكان في مستوى سرد – درامي متألق من مستويات ديناميته، على النحو الذي تؤلف شعرية فضاء تهيمن على حركة الوحدات النصية في مجمل فعالياتها:

**عندما ودّع أهلهُ**

**ولفيف الرفاق**

**كان في يمناه وردهْ**

**وعلى الثغر الرمادي رفيف لابتسامةْ**

**حذرا كان، ولم تعسفه نأمةْ**

**خوف خوف الصبح من غدر المساء ...**

**قال: بعد الفجر آتيكم**

**فيا أمي افرشي طرّاحة الصوف لأجلي**

**كافر برد الشتاء..**

**...**

**أوصد الباب بيسراه وشدّه**

**شاء يهمي دمعة الشوق، ولكن خنقتها الكبرياء**

**غير أن الشمس ماوافته.. قبل الفجر جاء..**

**لم يكن يحمل وردهْ**

**كان تابوتا، وحمّالين مبتلّين دمعا ودماء**

**والرصاصات علامة**

إنّ عنصر الحكي الذي يسيّر آلة السرد باتجاه تأسيس بنية مكان مصحوبة بفيض العاطفة، يعمل على نقل الحكاية إلى قلب المكان في قلب الحركة، بانسيابية دينامية تثير شهوة اللغة في الانفتاح على تعبيريّة ذات روح مغامرة تجعل شعرية الفضاء أكثر فاعلية وتأثيرا .

القصيدة استنادا إلى هذه الرواية تتشكّل عبر أربع لوحات سرد . درامية مستقلّة ومتداخلة في آن معاً، تتكفّل الوحدة الأولى ( الاستهلالية ) بتصوير الحال الشعري الحكائي للبطل، وهو يسخّر جسده لضخ المكان بحرارة العاطفة وتحريك حيواته على النحو الذي يهيئ الفرصة الشعرية لتحوّلات سردية قادمة في اللّوحات اللاحقة:

**عندما ودع أهله**

**ولفيف الرفقاء**

**كان في يمناه وردة**

**وعلى الثغر الرمادي رفيف لابتسامه**

**حذرا كان ولم تسعفه نأمه**

**خوف خوف الصبح من غدر المساء**

يبدأ المنطق السردي من منطقة سرد مرتبطة بحدث خارج نصي تبرّر هذه الاستمرارية التي تشرع فيها الجملة

محمد علاء الدين عبد المولى




شعر

الاستهلالية بإشاعة هذا المناخ العاطفي " عندما ودع أهله / ولفيف الرفقاء " ، التي تصنع المكان في حالة قلق بين ثبات الأهل والرفاق وحركة "البطل" المغادرة ذات الطابع المشحون بالعاطفة بدلالة "ودّع"، وتتسع هذه الصورة في اللقطة اللاحقة لجملة الاستهلال "كان في يمناه وردة"، إذ يشتغل فيها سيمياء الجسد "عيناه" متصلاً بالحركة الجسدية السابقة الكامنة في الفعل "ودّع" فضلاً عن محتواه الزمني + العاطفي، كما تشتغل فيها دلالة المحبة والسلام وحب الحياة في "وردة".

إلاّ أنها تتسع أكثر في اللقطة اللاحقة الموازية لها " وعلى الثغر الرمادي رفيف لابتسامة "، فيشتغل " الثغر الرمادي " على سيمياء الجسد، كما يشتغل " رفيف لابتسامة " على دلالة المحبة والإقبال على الحياة.

غير أن الانعطافة السردية الكاسرة لأفق التوقع تتمظهر في اللقطة الثالثة من لقطات اللوحة "حذرا كان ولم تسعفه نأمة / خوف خوف الصبح من غدر المساء "، فعلى صعيد حشد الدوال السالبة المتضادة مع حشد الدوال الموجبة في اللوحات السابقات نجد الدوال " حذرا / لم تسعفه / خوف / خوف / غدر "، موازية تقريبا للدوال " ودع / أهله / لفيف الرفقاء / وردة / رفيف لابتسامة " ومواجهة لها، فضلا عن التطور السردي الحاصل في جسد الحكاية، وإظهار تأثير سيميائي أكبر لدينامية المكان في الثبات والحركة / الإقامة والمغادرة.

في اللوحة الثانية يتدخّل صوت البطل في بناء حوارية شبه مونولوجيّة، مؤكدا عودته الزمنية إلى بؤرة المكان العاطفي مقترحا بؤرة مكانية أصغر داخلها:

**قال بعد الفجر آتيكم**

**فيا أمي افرشي طرّاحة الصوف لأجلي**

**كافر برد الشتاء**

تكتسب شعرية الفضاء هنا بانورامية خاصة متأتية من طبيعة التفاعل الحميمي بين مُعامل المكان ومُعامل الزمن، الجملة القوليّة للشخصية المركزية في البناء السرد شعري " البطل " تقدّم صورة لهذا الطراز من التفاعل الحميمي العاطفي، إذ إن البعد الزمني المحدّد في " بعد الفجر " يشير في المرتبة الأولى إلى انقضاء سواد الليل وشروع ضوء النهار بالظهور، على النحو الذي يعكس علاميًا دلالة النصر والانفتاح على زمن جديد، كما أن جملة " آتيكم " تفتح البعد الزمني في " بعد الفجر " على بعد مكاني يتمركز في البؤرة المكانية العاطفية التي تجمعه بهم.

لذا فإن دعوته لأمّه " افرشي طرّاحة الصوف لأجلي " مبنية على أساس هذا المحتوى العاطفي للمكان، حيث تتأكد عاطفيته وتتضاعف طاقتها في استخدام صورة مكانية من صور الموروث الشعبي " طرّاحة الصوف " ذات الدلالة على توفير الدفء المرتبط بالعاطفة والعائد بالصورة إلى حال الألفة والمودّة والوئام والاستقرار، وهو ما يسهّل بنائيا المرور الشعري نحو توظيف المثل الشعبي: " كافر برد الشتاء " بقيمته التواصلية في توطيد حضور عاطفية المكان داخل لاعاطفية الزمن في ثنائية جدلية تعكس شعرية الفضاء.

**يكتسب الفضاء شعريته من خلال التقاطعات الجمالية التي تحدثها حركة المكان في النص الشعري**

وربما كان هاجس الإصرار على العودة إلى بؤرة المكان في سياق زمني محدّد معززا بهذا المناخ الموروث الشعبي الدّال، منطويا على إحساس شعري ما بحدوث ما يمكن أن تتعرض له هذه الصورة من انزياحات وانحرافات تربك تشكّلاتها الزمكانية وتعيد إنتاجها على نحو مخالف لما هو مقرّر ومتوقع.




تعود كاميرا السارد الموضوعي في اللوحة الثالثة إلى تصوير الشخصية المركزية محوريا ببعديها الخارجي الجسدي والداخلي النفسي / الوجداني، في حالة الانفصال عن المكان العاطفي إيذانا بمغادرته على أمل عودة إليه محكومة بأكثر الاحتمالات سلبية ومرارة:

# ميتافيزيقا وردة الرمل

منصف الوهايبي

شعر

**أوصد الباب بيمناه وشدّه**

**شاء يهمي دمعة الشوق،**

**ولكن خنقتها الكبرياء**

اللقطة الشعرية الأولى في اللوحة " أوصد الباب بيسراه وشدّه " تصوّر حال الانفصال عن المكان وقد فاضت عاطفيته، وكان إيصاد الباب دونه مقرونا بحركية الفعل " وشدّه " إيذانا بمغادرة نهائية، إذ سعت عدسة الكاميرا إلى تصوير البعد الخارجي " الجسدي " المحمّل بإشارات الداخل العاطفي.لكن عدسة الكاميرا تتقدّم في لقطتها الشعرية الثانية إلى الداخل العاطفي لتصوّر الحال العاطفي البالغ الخصوصية والذاتية للشخصية " شاء يهمي دمعة الشوق "، وهي تتحسس غياب المكان وفقدانه، ومن ثم الارتفاع من تصوير العاطفية الجوّانية إلى العقليّة البرّانية في " ولكن خنقتها الكبرياء "، من أجل تحقيق معادل تصويري وجداني ووجودي يعيد حالة التوازن النفسي للشخصية.

في اللوحة الشعرية الرابعة والأخيرة تختزل الحكاية اختزالا شديدا لتنتقل كاميرا السارد الموضوعي إلى تصوير ما بعد الحدث:

**غير أن الشمس ما وافته.. قبل الفجر جاء..**

**لم يكن يحمل وردة**

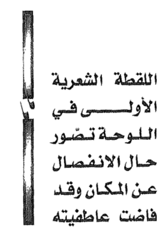
**كان تابوتا، وحمالين مبتلين دمعا ودماء**

**والرصاصات علامة**

وهنا تتوجب الاستعانة بعتبة العنوان " اغتيال " لملأ الفراغ الحكائي الحاصل نتيجة الاختزال الشديد لمضمون الحكاية، وهو ما يجعل تلقي لقطات اللوحة أكثر انسيابية وإدراكا، فتأتي اللقطة الأولى مشدودة بالماقبل الحكائي بحساسية استدراكية تصوّر خيبة التوقّع الزمكاني للشخصية " غير أن الشمس ما وافته.. قبل الفجر جاء.. "، وهو ما يجعل تلقي الحكاية مرهونا بالآفاق السيميائية لعتبة العنوان " اغتيال "، التي تنطوي على حادثة مفاجئة أقصت التوقّع الزمكاني للشخصية، وأجهضت إمكانية استكماله بانعطافة حدثية غيّرت سير الحكاية وأنتجت نهاية خارج أفق المسار / داخل أفق الإحساس.

تعقبها لقطة " لم يكن يحمل وردة " الدالة على إخفاق الجسد في القدرة على حمل الوردة بعد حصول فعل الاغتيال وتحويل جسد الشخصية من حامل إلى محمول، يتوضّح على نحو تصويري أكثر جلاء وسعة في اللقطة الشعرية اللاحقة " كان تابوتا، وحمالين مبتلين دمعا ودماء " المتوازية مرّة أخرى في دوالها السالبة مع الدوال الموجبة في اللقطات السابقة، بحيث يتوازى الدال المكاني السلبي المقنن " تابوتا " مع الدال المكاني الإيجابي المقنن " طرّاحة الصوف ".

كما يتوازى دال السلب " حمالين " مع دال الإيجاب " أهله + لفيف الرفقاء "، ويتوازى دالاّ السلب " دمعا + دماء " مع دالّي الإيجاب " ابتسامة + وردة "، في موحياتها الزمكانية المتشابكة المعزّزة لشعرية الفضاء العام في المتن النصّي، بحيث أن اللقطة الأخيرة من اللوحة الأخيرة " الرصاصات علامة " تكلّل هذا الجهد العلامي الدّال بإشارة سيميائية تحلّق دائريا في سماء المتن النصي، لتتصل بعتبة العنوان الضاغطة على تفاصيل المتن " اغتيال "، فتدور اللوحات بلقطاتها المتعددة دورة حكائية متوازنة ومتفاعلة ومتعامدة من عتبة العنوان إلى اللقطة الأخيرة، ومنها إلى عتبة العنوان، في تفعيل عاطفي للتحولات المكانية والزمنية تحت مظلّة شعرية الفضاء.




## المونتاج الشعري وقلمنة المكان

دلفت تقانات السينما إلى ميدان النص الشعري الحديث مزوّدة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا ودينامية واتساعا، جعلته على صعيد صراع الأمكنة الشعرية يبتكر صيغا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي

يتفلمن فيه المكان، ويؤدي وظائف شعرية تطوّر مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق.

قصيدة " من جزر الأقيانوس " (٢) للشاعر منصف الوهايبي تشتغل تحت مظلّة الاستعارة الجمالية من تقانات السينما إلى تقانة المونتاج الشعري، بأسلوبية تصويرية تفلمن المكان وتسعى إلى تحريكه وقطعه وإظهار تنوّع صوره، على نحو يحصر عمل كاميرا السارد الذاتي في زاوية تصويرية محدّدة، تكبّر الحدث الشعري وتمنتجه منتجة مركزة تحقق طابعه السينمائي:

**من جزر الأقيانوس..**

**تتحدّر.. في عزّ الليل..**

**سفين.. حتى بيتي..**

**أركب واحدة..**

**ينطفئ النور..**

**وأسمع صوتي.. في حمى الأصوات..**

**يتهاوى في القاع..**

**ويهتف بي**

**" من يخرجك الليلة ؟ يا منصف !**

**من هذه الظلمات ! "**

يتكرّر عنوان القصيدة " من جزر الأقيانوس " في السطر الأول من المشهد الاستهلالي، في إشارة إلى تثبيت الصورة المكانية بمهيمناتها الواقعية في ذهن التلقّي البصري، وتعليقها في ذاكرته المستقبِلة لاستدراج الحدث الشعري إلى منطقتها:

**من جزر الأقيانوس..**

**تتحدّر.. في عزّ الليل..**

**سفين.. حتى بيتي..**

## قصيدة من جزر الاقيانوس تشتغل تحت مظلة الاستعارة الجمالية من تقانات السينما إلى تقانة المونتاج الشعري

يعتمد تصوير المشهد على آليّة تصوير المنطقة، ويبدو أن كاميرا السارد الذاتي هنا كاميرا محايدة لا تنحاز إلى رغبات الذات الساردة ونيّاتها، إذ هي تكتفي بملاحقة المادّة الفلميّة المتحرّكة " سفين " في حركتها المنسابة الأليفة " تتحدّر "، منطلقة من نقطة البدء المكانية في اليابسة المحاطة بالماء " من جزر الأقيانوس "، في حال زمني خاص يعمّق صورة الظلمة ويشحنها بطاقة مفتوحة على قابلية التدليل " عزّ الليل "، باتجاه نقطة وجود الكاميرا والمصوِّر " حتى – بيتي ".

المشهد عبر تصويريته المحايدة يضع خارطة " مائية " للمكان، تستفيد من المصاحبات الخطّية المهندِسة لبصرية الخارطة على بياض الورقة، من خلال وضع نقطتين " .. " تفصل تكتلات سواد الكتابة بين " من جزر الأقيانوس " و" تتحدّر "، وبين " تتحدّر " و" في عزّ الليل "، وبين " في عزّ الليل " و" سفين "، وبين " سفين " و" حتى بيتي "، وبين " حتى بيتي " وما سيأتي من مراحل تطوّر تعقب المشهد الاستهلالي.

المشهد مستقلّ شعريا وسينمائيا ولا صلة له بفعالية الشخصية الممثّلة للسارد الذاتي والمتمركزة في ياء النسب " بيتي " إلاّ بتحديد الانتماء المكاني، بمعنى أن فعل المشهد فعل وصفي يعايَن مشهديًا على هذا الأساس.

يبدأ التدخل السافر لأنا الشاعر في أعقاب مشهد الاستهلال مباشرة بوصفها الشخصية المركزية في الحدث، فضلا عن كونها ذاتا ساردة مصوِّرة:

**. أركب واحدة..**

**. ينطفئ النور..**

**. وأسمع صوتي.. في حمّى الأصوات..**

**. يتهاوى في القاع..**

**. ويهتف بي:**

وتبرز دلالة التدخّل السافر في موحيات الفعل " أركب " الذي ينطوي على هيمنة وحضور في صورة المكان، والكشف عن قابليات الأنا الشعرية الساردة ونيّاتها في دخول ميدان الحدث وصناعة الفيلم الشعري.

مشهد التدخّل يتألّف من خمس لقطات شعريّة يتفلمن فيها المكان وتخضع لمنتجة شعرية يتكوّن المشهد على أساسها.

في اللقطة الأولى " أركب واحدة " تستجيب الشخصية المركزية " أنا الشاعر " للاستفزاز الكامن في المشهد الاستهلالي، عبر استقراره على ياء النسب الخاصّة مكانيا بالشخصيّة " بيتي " وإطلاق إشارة ما تحتمل تدخّلا ما على هذا النحو.

كما أن اللقطة تشرع في الإعلان عن بداية الحدث الشعري " الفيلم "، وتنتهي اللقطة بنقطتين متتابعتين تتابعا خطيا أفقيا " .. " للدلالة على اكتفاء اللقطة بذاتها واستقلالية حركتها.

تنحرف الكاميرا في اللقطة الثانية إلى الفضاء المكاني لتصوّر حدثا استثنائيا " ينطفئ النور "، وتتأكد استثنائيته باستعادتنا للصورة الزمنية التي جرت فيها أحداث المشهد الاستهلالي " في عزّ الليل "، بحيث تأتي صورة اللقطة في " ينطفئ النور " موازية سينمائيا ودلاليا لصورة المشهد الاستهلالي، فضلا على أنها تسهم في دخول الحدث

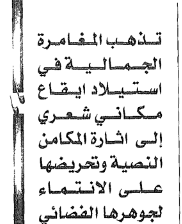
الشعري الذي أنجزته اللقطة الأولى في تطوّر درامي سينمائي يرفع من حيوية المشهد وإثارته، في السبيل إلى امتحان الشخصية وتحريضها على الحركة والفعل داخل فضاء مكاني انحسر إلى أقصى حدّ ممكن في إقصاء مجال الرؤية، على النحو الذي يدعو إلى تشغيل حاسة أخرى وتفعيل أدواتها بحيث يمكنها متابعة الحدث وحلّ إشكاله المكاني.

وهو ما يحصل فعلا في اللقطة الثالثة " وأسمع صوتي.. في حمّى الأصوات "، إذ يبدأ الإيقاع السمعي بالعمل بعد تلاشي القوّة البصريّة في المكان المنطفئ النور، بعد حصول مُنتجة موضعية في اللقطة من خلال حصول الشخصية على كينونة مستقلّة عنها " أسمع - صوتي "، في عملية انفصال رمزيّة تنشطر فيها الشخصية إلى كيان جسدي مغيّب في المكان بدلالة الظلمة، وكيان صوتي يتمكن من اختراق الظلمة وتسجيل حضور سمعي في المكان، ويتأكد هذا الحضور بدلالة الممايزة الصوتية مع الآخر " في حمّى الأصوات ".

ويتسع حجم الإيقاع السمعي في اللقطة الرابعة " يتهاوى في القاع " المتداخلة مع اللقطة الثالثة والمطوّرة لحدثها السمعي، إذ يذهب الصوت بعيدا في انفصاله عن الشخصية باحثا عن مرتكز مكاني " في القاع " يؤكد صيرورته وكيانيته المستقلّة.

ليعود في اللقطة الخامسة إلى محاولة اتصاله بالمركز الشخصاني المنطلق من " يهتف بي "، وإلى توكيد ذاتويته المستقلّة في قدرته على مناجاة المركز واستدعائه "يهتف - بي ".

إن هذه اللقطات الخمس تتمتع باستقلالية خطيّة من خلال دلالة المصاحبات الخطيّة المتمثّلة بالنقطتين ".. "، واستقلالية دلالية في اشتغال أفعالها الخمسة " أركب / ينطفئ / أسمع / يتهاوى / يهتف " على محورية حدثية تشي على نحو ما بهذه الاستقلالية. غير أن الاستقلالية هنا لا تعني الانفصال والانقطاع عن المكان الورقي أو المكان



**تذهب المغامرة الجمالية في استيلاد ايقاع مكاني شعري إلى اثارة المكامن النصية وتحريضها على الانتماء لجوهرها الفضائي**

الحدثي، لأن فعالية المونتاج الشعري أسهمت في ربط اللقطات برؤية مشهديّة واحدة، هيّأت المناخ الشعري والفيلمي للانتقال إلى المشهد الاختتامي، وهو مشهد مرتبط شكليا باللقطة الأخيرة من اللقطات الخمس السابقات " ويهتف بي: "، بحيث أن المشهد يمثّل الصورة السمعيّة لهذا الهتاف الذي أطلقه صوت السارد الشعري الذاتي المنفصل عنه:

**" من يخرجك الليلة ؟ يا منصف !**

**من هذه الظلمات ! "**

الصوت يتوجّه بندائه إلى الشخصيّة الشعريّة وقد اكتسبت طابعا سيرذاتيا عبر التصريح باسم الشاعر " يا منصف "، إذ نقل الحادثة إلى الفضاء الشخصي السير ذاتي بوساطة الميثاق المعقود على جسر التصريح بالإسم.

إن المقول المؤلف للمشهد يحيل على شخصنة الصوت المنفصل عن مركز الشخصيّة وتذوّته، كما يحيل على مكان لامكاني " الظلمات " يفترض استدعاء قوى خفية يمكن أن تتكفل بمهمة الإنقاذ.

لا شك في أن مشاهد النص الشعري بلقطاته وفضاءاته يخضع لمنتجة شعريّة خلّصت اللغة من أية زوائد، وأكسبتها جمالية قائمة على الاقتصاد الشديد في الكلام والتصوير، وأخضعت المكان بمستوياته المتعددة، الواقعية، والتخييلية، واللامكانية، لفلمنة شديدة التماسك والتوجيه، تناسب الهيكلية السينمائية التي اعتمدها النص في بناء تشكيلاته الجمالية.

## إيقاع المكان وحساسيّة الغياب

تذهب المغامرة الجمالية في استيلاد إيقاع مكاني شعري إلى إثارة المكامن النصية وتحريضها على الانتماء إلى جوهرها الفضائي، من أجل إشاعة نظام صوتي خاص مشحون بالطاقة المكانية يؤلف في الكون النصي الشعري هذا الإيقاع.

وفي المقطع الثاني ذي الوضع النصي الشعري المركب. استقلالا وانتماء. من قصيدة "شعر الغياب الطويل" (٣) للشاعر محمد علاء الدين عبد المولى، تندفع الحيوات الشعرية لتحفيز الدوال المكانية بقيمها المباشرة وغير المباشرة على إطلاق إيقاع يستجيب لحساسية غياب تشتغل على حلمية المكان وتخييله:

**ما أطول الأشجار، والأيدي قصيرةُ**

**وحدائقي بمقاعد هجرتْ مخيّلة العناق**

**لا الفجر يمنحني هنا إيقاعه**

**والطاولات رمت عليها الريح أوراقا فقيرةْ**

**ولدت بلا شجر عظيمٍ ...**

**... كم من الفخّار يجلس في اكتئاب فوق قلبي ؟**

**... كم من الخطوات لم إسمع صدى قدميكِ فيها ؟**

**ماذا تقول الأرض حين يغيب عنها عاشقوها ؟**

**ماذا تغني الدائرةْ**

**وضلوعها حجر**

ومركز وجدها ضجر

وموتى ساكنوها ؟

يفتتح المقطع النصي مشروعه المغامِر في موقّعة المكان باقتراح مفارقة دلالية لافتة، تعكس تشكيلا بلاغيا طباقيا ينهض على الضدية المثيرة لأولى خيوط حساسية الغياب:

ما أطول الأشجار، والأيدي قصيرة

وحدائقي بمقاعد هجرت مخيّلة العناق

فالمعادلة الطباقية في " ما أطول الأشجار / الأيدي قصيرة " تطرح ضدية تقليدية رياضية في قياسها التقليدي " أطول / قصيرة "، فضلا عن ضدية تقليدية بصرية التلقي " الأشجار / الأيدي "، وتخوض في فضاء الغياب عبر توكيد استحالة اللقاء بين الأشجار الطويلة والأيدي القصيرة، في إيقاع يأخذ الغياب من خيبة قصر الأيدي إلى امتداد طول الأشجار، على النحو الذي تضاهي فيه هذه المعادلة سيميائية العنونة في عنوان القصيده " شعر الغياب الطويل "، حيث يسترسل إيقاع المكان على حركة الغياب المتموجة في طولها.

وتهبط المعادلة إلى مفردات تمثل قيما مكانية مباشرة تنزع النزعة التصويرية ذاتها في إحداث مفارقة استحالة اللقاء استعدادا للغياب، فـ " وحدائقي بمقاعد / هجرت / مخيلة العناق " ترسم صورة الرحيل عن المكان البصري " حدائقي + مقاعد " الذي افتقد حساسية الرؤية وإيقاعية المكان " مخيلة العناق "، تلك التي دخلت في فضاء الغياب وتركت مقاعد الحدائق جرداء تفتقر إلى الإيقاع وتشير إلى حساسية غياب تحلّق في سمائها بعيدا عن احتمال التناول.




إن " مخيلة العناق " هي التي تستجمع إيقاعية المكان وتكنزها وتكثفها، وتخصب المعنى الشعري باتجاه خلق حساسية غياب تعكس حضورا ماثلا، وتؤدي إلى دينامية جدلية بين الثبات المكاني في " حدائقي بمقاعد " والخيال الحركي الملهم والمستلهم لأفق المكان في صورة " مخيلة العناق ".

تنحرف كاميرا السرد الشعري بعد هذه الافتتاحية البانورامية إلى فضاء الأنا الشاعرة لتصور حركتها باتجاه تلمس

**يكتسب ايقاع المكان باكتمال الانبثاقة الاستفهامية واستقرارها الجاثم «فوق قلبي» دلالة غياب تضعف حساسيته**

إيقاع المكان بدلالة إيقاع الزمن:

**لا الفجر يمنحني هنا إيقاعه**

**والطاولات رمت عليها الريح أوراقا فقيرةْ**

**ولدت بلا شجر عظيم ...**

إذ تنفي الأنا الشاعرة / الساردة حصولها على منحة الزمن الإيقاعية " الفجر " المقيدة بالمكان " هنا "، في تناسب وتوافق ظاهرين، مع فقر المكان المصرح به " الطاولات " الذي لم تزوده " الريح " إلا بأوراق " فقيرة "، في إشارة خفية إلى معادلة الذات الشاعرة بـ " الطاولات "، و" الفجر " بـ " الريح " ، بالدلالة التي تفقد " أوراقا فقيرة " حلم الإيقاع وتأخذها إلى فضاء الغياب.

فضلا على السعي إلى أنسنة المكان ( سحب الطاولات إلى منطقة الذات الشاعرة )، أو مكننة الذات ( سحبها إلى منطقة المكان )، ويؤكد الوصف اللاحق " ولدت بلا شجر عظيم " إمكانية الفقر والغياب التي تمحو الإيقاع وتضاعف حساسية الغياب في المشهد عموما.

ثم ما يلبث إيقاع المكان أن ينفتح على سكونية يائسة تتسلق خطوط السؤال وتنهمك في أسلوبيتها الاستفهامية بحثا عن حركة وحضور:

... كم من الفخار يجلس في اكتئاب فوق قلبي ؟

... كم من الخطوات لم أسمع صدى قدميك فيها ؟

إن الاستفهام الكمي هنا لا يسأل عن عدد معين بل يدخل دلاليا في فضاء لا متناه، لأن حدية العدد وقياسيته تتكسران أمام الثبات القاتل لإيقاع مكاني بطيء وثقيل، يتمثل في الانبثاقة الاستفهامية الأولى المتحركة على رمزية " الفخار " بسكونيته الجمعية، وهي تمضي في

منصف الوهايبي

ميتافيزيقا وردة الرمل

شعر




مضاعفة تمركزها حول بؤرة اليأس " يجلس في اكتئاب "، ليتمظهر الإيقاع المكاني تمظهرا سلبيا في لقاء " يجلس " بـ " اكتئاب "، ممتدا إلى الفضاء المكاني الشديد الخصوصية " فوق قلبي ".

إذ يكتسب إيقاع المكان باكتمال الانبثاقة الاستفهامية واستقرارها الجاثم " فوق قلبي " دلالة غياب تضعف حساسيته.

وتتحرك الانبثاقة الاستفهامية الثانية على خط استثارة الإيقاع السمعي عبر السؤال عن غيابه في حضور علامته، فالحركة المكانية المبنية على إيقاع رتيب " الخطوات" تولد إيقاعا سمعيا تقوم الأنا الشاعرة بنفي سماعه " لم أسمع "، لأنها أثثت استعدادها السمعي لتلقي إيقاع خاص يناسب تجربتها وينفعل بلحظة تلقيها " صدى قدميك ".

إلا أن نفي هذا التلقي ينفي الإيقاع كاملا ويعزله من دائرة المكان، ليذهب في حساسية غياب تعبر حدود السؤال باحثة لها عن موقع مكاني في تجليات المرجعية العنوانية " شعر الغياب طويل "، وهي تتجسد في جيوب مكانية خلف آفاق القول الشعري ـ دوالّ ودلالات ..

وبضياع إيقاع المكان الخاص تفقد الأنا الشاعرة رغبتها في استمرارية الحضور الشعري في فضاء النص، وتمضي في غياب يتعلق بسماء العنونة ويفعّل السؤال باتجاه الماحول المكاني، لتصنع معادلا إيقاعيا مكانيا مع خيبتها وتبرر غيابها من منطقة مكانية شاملة تقع خارجها:

**ماذا تقول الأرض حين يغيب عنها عاشقوها ؟**
**ماذا تغني الدائرة**
**وضلوعها حجر**
**ومركز وجدها ضجر**
**وموتى ساكنوها ؟**

فتبرز صورة المكان ـ الأم " الأرض " مؤسسة إيقاعها " تقول " على حضور عاشقيها، وهي تفقد إيقاعها حين يغيب هذا الحضور.

وإذا كان " شعر الغياب طويل " كما يهبط ذلك من ثريا العنوان، فإن مقولة الأرض تلتبس ويرتبك إيقاعها " حين يغيب عنها عاشقوها "، لأن إيقاع قولها مرتبط بحضورهم وغيابهم غيابه أيضا.

يتمركز المكان ويتحدد ويتقوقع " الدائرة "، ليأخذ إيقاعه شكلا أكثر كثافة وتركيزا، بحيث أن السؤال يتصدى مباشرة لأنموذج حيوي من نماذج الإيقاع " تغني "، وإذ ينفتح السؤال على منطقته الاستفهامية الواصفة فإنه يضاعف إحراج الإيقاعية المكانية، ولا سيما في المثلث الوصفي الذي يملأ مساحة الدائرة بمحتوى مكاني يائس "ضلوعها حجر / مركز وجدها ضجر / موتى ساكنوها "، فـ " حجر + ضجر + موتى " تشيع حساسية غياب تنهك إيقاعية المكان وتخنق صوته وتسجنه في دائرة مقفلة داخل مثلث يائس لا يسمح مطلقا بفعل الغناء.

ولعل انهماك اللقطة الاختتامية السابقة بالتقفية الثنائية المرتدة إلى الداخل " عاشقوها / حجر / ضجر / ساكنوها " من شأنه أن يبعث إيقاعا سمعيا حركيا خارجيا يخفف من وطأة الموت الإيقاعي في دلالية الداخل.

* ناقد وأكاديمي من العراق

## الهوامش

(١) ديوان فايز خضور، مجلد: ١، دار الأدهم، ط١: ٤٩٣.

(٢) ميتافيزيقيا وردة الرمل، القيروان، تونس، ٢٠٠٠: ٦٦١.

(٣) فتوح الفرح، محمد علاء الدين عبد المولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٠٠٢: ١٩٨ ، ١٩٩.

# توبة نجيب محفوظ!

مساحة للتأمل

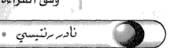
أرادت بعض الأصوات الاسلامية المتشددة في مصر أن تذيع نصف الحقيقة، وتثني نصفها الآخر مثل صفحة زائدة في كتاب مبتسر؛ وذلك حين أعلنت على الملأ أن الروائي الراحل نجيب محفوظ قد " تاب إلى الله من وزر روايته أولاد حارتنا" مفترضة أنه ثبت على الكفر حتى ذلك اليوم القريب الذي اشترط في الروائي الراحل ألا تنشر روايته المحظورة في مصر، إلا بموافقة الأزهر..

ليس بريئا أبدا ذلك التوقيت الذي اختارت فيه هذه الأصوات لتبشير القارئ العربي بأن أديب نوبل قد توفي مؤمنا، طاهرا من رجس بعض إبداعه؛ فهي أرادت أن تذهب إلى تأكيد مخاوف بعض المبدعين على أن خطوة محفوظ تلك انما تعني التمهيد إلى نشوء قانون رقابي مستدعى من قبل أحد رموز الثقافة والابداع، إلى جهات ضيقة الأفق لا تملك حق الوصاية بالإجازة أو الحظر.

وربّما غاب عن ذهن هؤلاء أن فضول القارئ يدفعه، عند تناول أي كتاب، إلى فض الورقة المثنية؛.. تلك التي تفيد أن أشخاصا من الجماعة الإسلامية زارت محفوظا قبل أن يعلن رغبته بموافقة الأزهر على روايته وتقديمها من قبل مفكر إخواني، واعتذرت له ، متأخرا، عن محاولة اغتياله من قبل أحد كوادرها قبل عقد ونصف.

وإمعانا في تأكيد الدافع السياسي وراء تلك الزيارة أبدى أحدهم امتعاضه من منع الرواية المذكورة، فيما بدا محاولة لتلويحة كف للحوار بعد مصافحة دافئة مع الروائي الذي يحظى بالاحترام والقبول ، والأهم أنه كان لإيمانه بضرورة تعدد الأصوات في الحوار.. يشدد على حق الجماعة في الوجود!

وبما يشبه العودة المجاهرة إلى مسرح الجريمة، جاء الصوت حادا بعد رحيل محفوظ بأيام محذرا، جهات حكومية وخاصة، من تحويل " أولاد حارتنا " إلى أي عمل فني. لما تنطوي عليه، وفق القراءة المائلة، من تعرض للأديان وترميز سافر..


نادر رنتيسي *

ولم يكن كل ذلك أكثر من محاولة لانتزاع الورقة المثنية من وسط الكتاب؛ لكنّ للحديث سياقاً متواتراً: فالمعروف أن الجماعة قد وافقت خطيا على نشر رواية " أولاد حارتنا " بقلم المفكر الإخواني أحمد كمال أبو النجا . وحين يقر في تقديمه أن محفوظا " قبل كل شيء، وبعد كل شيء.. كاتب وأديب مصري خالص لم تدجن كتاباته وآراؤه بتأثيرات غربية تنال من نكهتها المصرية ومذاقها العربي الأصيل" كان يمهد مجرى لإعلان حاسم بأن الرواية على عكس ما تمّ توجيه معناها تقرُّ بحاجة الحارة .. إلى الدين.

الرواية وعبر العقود الأربعة الماضية تلبستها القراءة الخاطئة، المنسوخة عن آراء موجهة لم تقرأ الرواية، أو قرأتها لإثبات وجهة النظر المعدة مسبقا. تؤشر الرواية على أن الناس حين تخلوا عن الدين ممثلا في " الجبلاوي" وتصوروا أنهم يستطيعون بالعلم وحده ممثلا في " عرفة" أن يديروا حياتهم على أرضهم التي هي " الحارة"، ليكتشفوا أن العلم بغير الدين تحول إلى أداة شر وأنه قد أسلمهم إلى استبداد الحاكم وسلبهم حريتهم، فعادوا من جديد يبحثون عن جبلاوي.

وتقر الرواية صراحة، بعد حلقاتها الرمزية اللائقة برواية رفيعة، بإعلان صريح عن حاجة الحارة أو المجتمع الإنساني ككل إلى الدين وقيمه المتمثلة بجبلاوي، وإن تصور أهل الحارة غير ذلك وهم معجبون ومفتونون بـ"عرفة" الذي يرمز إلى سلطان العلم المجرد، و " المنفصل عن القيم الهادية والموجهة لأهل الحارة" كما يشير أبو المجد في مقدمته..

ولعلّ أكثر الظلم الذي تعرضت له الرواية فداحة، هو تناولها من حيث هي كتاب بحثي محكم.. فكانت المقاربة ما بين شخوص الرواية ومعادلها في المعنى المراد مثل الإفراط في الأسئلة المحرمة!

.. فيما بقي تناول الرواية كعمل أدبي فيه من الحقيقة والخيال مغيبا لمصلحة القراءة المعدة من قوالب ذلك النوع السريع من الإفتاء.. أكثر الطرق اختصارا إلى النار!

* كاتب وصحافي أردني

# قول في "التفكيكية"

## الإهـــداء:

إلـى الـدكـتـور عـبـد الـعـزيـز حـمـودة فـي ثـلاثـيـتـه المعـرفيـه الجـليـلـة: "المـرايــا..." و"الخــروج مـن الـتـيـه".

د. جهاد عطا نعيسة *

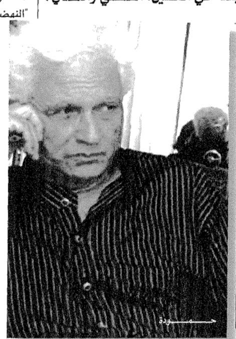
مقدمات: **من المتعذر استيفاء الفائدة في قراءة أية ظاهرة، أو نظرية، أو استراتيجية فلسفية أونقدية أو إبداعية، بمعزل عن قراءة الشرط التاريخي المنتج لها. ليس من أجل الوقوف على المعنى الأعمق والأدق في استيعابها داخل شبكة تعالقاتها فحسب، بل من أجل الارتقاء بمعرفتها إلى مرحلة الحوار المنتِج؛ لتفعيل ما يتوجّب، أو ما يمكن تفعيله من عناصرها في الشرط الوطني والقومي. وبوصف "التفكيكية" (Deconstruction) إحدى التجليات الهامة لما يوسم بـ "ما بعد الحداثة" (Post-modernism)أو "ما بعد البنيوية" (Post-Structuralism). إن لم تكن مرادفاً كاملاً لهذه الـ "ما بعد" في الحقلين: الفلسفي والنقدي.**

فقد يكون من غير المتيسّر استيعاب مسألة علاقتها بالمعنى بعيداً عن فهم الشرط "ما بعد الحداثي" على هذا الصعيد. وعلى الرغم من صعوبة تفصيل ذلك في مثل هذا المقام، فقد يكون من المتاح فهم توجهها العام بوصفه ردّة على حداثة "عصر الأنوار" ومحاورها الرئيسية؛ أي: سيادة الذات والعقل والعلم، والإيمان بتقدّم المجتمع والطبيعة، وتعزيز شمولية الرؤية والتفسير. كما يمكن فهم هذا التوجه في جانب آخر منه يؤكّد الجانبَ المشار إليه ويتكامل معه، هو تعميق بعض معطيات حقبة الغليان الحداثي الجمالي في مطلع القرن العشرين وأبرزها: تكريس حق الاختلاف، والنزعات الفردية، والرؤية التجزيئية للعالم والإنسان، وما شابه.

وعلى الرغم من المساحة المهمة التي تحتلها الاهتمامات اللغوية في "الاستراتيجية التفكيكية"، واقترابها على هذا الصعيد من الأشاغيل البنيوية التي تتصل باللغة والعلامة والدال والمدلول، فالتفكيك في جوهره أقرب إلى الرؤية الفلسفية منه إلى الرؤية النقدية اللغوية. إن أفكار "كانت" Kant (١٨٠٤.١٧٢٤)م، و"نيتشة" Nietzsche (١٩٠٠.١٨٤٤)م، و"هوسيريل" Husserl (١٩٣٨.١٨٥٩)م، و"هايدجر" Heidegger(١٩٧٦.١٨٨٩)م، و"جادامير" Gadamer (٢٠٠٢.١٩٠٠)م الفلسفية، وبعض طروحات "فرويد" Freud (١٩٣٩.١٨٥٦)م، في علم النفس تلعب دوراً أهم بكثير من الدور الذي تلعبه النظريات اللغوية.

إن مقاربة سؤال المعنى في المنظور التفكيكي المستند . كما تقدّم . إلى سؤال الشرط المنتِج، يقتضي التنويهَ بأن "التفكيكية" التي نشأت في فرنسا أولاً، قبل أن يتمّ تصديرها وتفعيلها في أمريكا مع محاضرة الفيلسوف الفرنسي الشهير "جاك ديريدا" Jacques Derrida (٢٠٠٤.١٩٣٠)م، عام ١٩٦٦م: "البنية والعلامة واللعب الحر في خطاب العلوم الإنسانية" في جامعة "جونز هوبكنز"، قد نشأت داخل مناخ الشك المهيمن على العالم الغربي ونتيجةً له، وذلك إثر الدمار المادي والمعنوي الذي خلّفته حربان عالميتان شغلتا عقوداً ثلاثة في النصف الأول من قرن واحد، فحملتا وعيداً دائماً بحرب ثالثة أشد ترويعاً.

الشك في كل الثوابت والمعارف والمسلّمات، وفي مقدّمتها ما بشّرَ به المشروعُ التنويري الغربي ومقدماته "النهضوية" من الاعتداد بقدرات العقل والعلم على تحقيق رفاه الإنسان وسعادته وتقدّمه. هكذا يمكن فهم الكثير من المقولات التفكيكية من طراز: "غياب مراكز الإحالة المعرفية" و"الاختلاف والتأجيل" و"انتشار المعنى" و"لانهائية الدلالة" و"كل قراءة هي إساءة قراءة" و"اللعب الحر للدوال"... إلخ، بوصفها نتاجاً شديد الصلة بهذا المناخ الذي يعيش ويعاني صدمة اليأس الكاسح على المستويين الخاص والعام.


حمودة

مع توكيد مثل هذه الحاضنة التاريخية لـ "التفكيكية"، قد يكون من المفيد . ولو جزئياً . التذكير ببضع نقاط ذات صلة لا يمكن إهمالها بالسياق الذي تقدّم:

أولها: أن عدمية "نيتشة" ، التي

طالما كان فخوراً بكونها "عدمية كاملة" وذلك في طرْحها لبديل "الإنسان المتفوّق" (السوبّر)عوضاً من القيم الميتافيزيقية التي ناهضها، والتي جسّد مناهضتها في مقولته "موت الإله"، هذه العدمية الكاملة قد شكّلت - لاحقاً - الحاضنة، أو الرحم الأيديولوجي للنازية العرقية.

وثانيها: أن "هايدجر" ، وهو الفيلسوف الأكثر تأثيراً في "التفكيكية"، كان عضواً فاعلاً ومعتداً بعضويته في الحزب النازي.

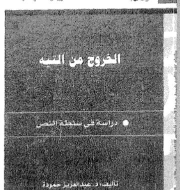
وثالثها، وهو ما يحتاج إلى بحث معمّق لجلائه والوقوف بدقة على حيثياته وتجلياته: أن تفكيكية "ديريدا" - كما يذهب بعض الدارسين - تدين بمنهجها ومسلّماتها للتفسير التوراتي اليهودي، وأن كل ما فعلته هو نقلها للممارسات التأويلية للنصوص اليهودية المقدّسة وتطبيقها على الخطاب الفلسفي. وبذلك يكون "ديريدا" في نقده للميتافيزيقيا الغربية، وهو منطلق وأساس فكره التفكيكي، قد أرسى دعائم طلاسم ما ورائية لاهوتية أكثر خطراً.

تأسيساً على ما تقدّم كله، أو على الرغم مما تقدّم كله، فما نأمله ونسعى إليه هو الحوار المنفتح والمعمّق مع"الاستراتيجية التفكيكية" وشرطها، بعيداً عن الصيغ الاستهلاكية المنبهرة بهذا المشروع الفكري الغربي الجديد أو سواه، التي لم تفعل منذ الموجة الوجودية الوافدة في الخمسينيات حتى الموجات "بعد ما بعد الحداثية"، بعد انحسار "التفكيكية" وخفوت بريقها سوى الحماسة لكل جديد والتنديد بكل ما تقادم به العهد، وكأن الفكر الإنساني يعيش على فعالية سالبة تتغيّا الجحودَ والإلغاء المتلاحقين لكل منجزات الماضي، عوضاً من فعالية الحوار والإضافة والتراكم، بل كأن العقل العربي محكوم بلعنة العقم الأبدي وانتظار ما يجود به الغرب من مناهج واختراعات في حقول الفكر والمادة. من جهة أخرى فإن حواراً منتجاً مع "التفكيكية" أو سواها لا بد أن ينأى بنا عن منطق الانعزال والتمترس خلف مفاهيم متطرفة للذات والتراث والأصالة وأسوارها المنيعة، التي تنفي نفسها خارج التاريخ وحراكه الدائم ، فتعدّ كلّ وافد مُلْغماً ولاغماً بعدوانيته وتآمره على حصانتنا القومية والوطنية.

## - في التفكيك ونقده -

### ١ - سياق معارض:

تنهض الموضوعة المفتاحية لـ "التفكيكية" منذ تأسيس "ديريدا" في محاضرته المشار




عالم المعرفة 272
المرايا المقعرة
نحو نظرية نقدية عربية
تأليف
د. عبدالعزيز حمودة

إليها عام ١٩٦٦م، على رفض ما تسميه "ميتافيزيقيا الحضور" metaphysic of presence ، التي تتجلى في الإحالة إلى مركزcentre ثابت خارج النص وخارج اللغة يكفل ويثبت صحة المعنى، دون أن يكون، هو نفسه، قابلاً للمراجعة أو المساءلة أو الطعن في صحته، بغضّ النظر عن خصائص الفكر الذي يُحيل إليه، مثالياً كان هذا الفكر أو مادياً، والذي يتجسّد بمفاهيم من طراز: "الله" أو "الهوية" أو "المادة" أو ما شابه.

لقد بقي الفكر الغربي - كما ترى التفكيكية - مرتهناً لـ "ميتافيزيقيا الحضور" منذ "أفلاطون" حتى مرحلته الراهنة، ومن أبرز تجليات هذا الارتهان توكيده "الثنائيات الضدّية" ودأبه على منح طرفها الأول الامتياز والتفوق على طرفها الثاني: الحضور والغياب، العقل والعاطفة، الرجل والمرأة، الذات والآخر، الكلام والكتابة... إلخ. ومن ثم فقد كان عليها طيلة السنوات اللاحقة لتأسيس "ديريدا" أن تعمل على تقويض الخطاب الفلسفي والنقدي الغربي عبر تقويض مفهوم المركز الثابت للإحالة المعرفية، وتقويض العلاقة المراتبية المسلّم بها في الثنائيات الضدّيّة. وإذا ما كانت "التفكيكية" قد انطلقت من رفض صريح لقصور "البنيوية" وأنظمتها في تحقيق المعنى، وهو ما أوجزته ملاحظة "رولان بارت" Roland Barthes (١٩١٦- ١٩٨٠)البنيوي السابق، والمرتد على بنيويته منذ أواخر الستينيات، حول "اختصار النموذج البنيوي لأحداث العالم في حبة فاصولياء"، فإن ما سعت إليه "التفكيكية" وما يتبدّى لنا الآن حصيلةً ونتيجةً لسعيها هذا في حقول المعرفة والإبداع كافة، لم يكن صيغة جديدة من اختزال المعنى كامنة في توكيد انتشاره إلى ما لا نهاية ورفضه لكل استقرار فحسب، بل تغييب المعنى وتبديده، بإحالته إلى تناثر وانتشار لا يعرف معهما قراراً.

### ٢ - تجميع قوى الهدم وتصنيفها:

"غياب مراكز الإحالة المعرفية".. "انتشار المعنى".. لا نهائية الدلالة".. "اللعب الحر للدوال".. "الاختلاف والإرجاء" "كل قراءة هي إساءة قراءة ، وكل تفسير هو إساءة تفسير " All readings are misreadings and all interpretations are misinterpretations ....إلخ.. إلخ.

لقد جمّعت المقولات التفكيكية، المذكورة وسواها، نظرياً وإجرائياً كل قوى الهدم المتوافرة في الفلسفة والنقد الغربيين الحديثين، في سعي محموم ليس إلى رفض المعاني المكرّسة وإنتاج معانٍ بديلة تواجه تلك المعاني الموصومة بالهيمنة الميتافيزيقية، بل إلى رفض كل معنىً بوصفه - في النهاية - تجلياً آخر لهذه الهيمنة وتسليماً جديداً بأواليات اشتغالها وتأثيرها:



أ - عدمية "نيتشة" برفضها الثوابت الميتافيزيقية بأنواعها، ورفض كل أشكال الإحالة إليها، ورفض التراتبية القارّة في الثنائيات الضدّيّة، وبخاصة: أسبقية السبب للنتيجة. ورفض مركزية الذات والهوية والحقيقة العلمية والتجريبية في المشروعين: النهضوي والتنويري.

ب - تدميرية "هايدجر" ودعوتها إلى هدم التقاليد كافة للوصول إلى "الكينونة" الأصلية التي تحجبها هذه التقاليد.

ج - الرفض "الفرويدي" للرؤية التراتبية المكرّسة والشائعة في الثنائيات الـ "علم نفسية" من طراز: السليم والمريض والسوي والشاذ وسواهما.

د - فكرة "خرافة القصدية" التي أطلقها الناقد الأمريكي "كينيث بروكس" Cleanth Brooks ، منذ العام ١٩٥٤م في فضاء الرؤية النقدية ومقولاتها لما يُعرف بـ"النقد الجديد".

هـ - الاختلاف في مفهومه السوسيري

( نسبة إلى العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" Ferdinand de Saussure)) بوصفه المنتج الوحيد للمعنى؛ أي اختلاف الكلمات (العلامات) شكلاً وصوتاً وتركيباً، في غياب أية خاصية ذاتية لأية علامة في امتلاك المعنى.

## ٢. تصدّع المشروع التفكيكي في تصدّع معناه:

كل ذلك وسواه، مدفوعاً إلى نهاياته الـ"ميلودرامية" ذات الهاجس الدائب في نفي كل حقيقة، قد ساهم في تراجع مواقع "التفكيكية" في بلدي النشأة نفسيهما (فرنسا ، وأمريكا)، بغَضّ النظر عن آثارها غير المباشرة، وبدرجات متفاوتة، في الخطاب النقدي المعاصر على اختلاف تلاوينه؛ ذلك أن السلبية المعممة في سياق الممارسة الإنسانية أو الثقافية لأي بنية بشرية مرهونة دائماً بشرطها الخاص العابر لا بد، ما دام البحث عن الفعل المؤثر يشكّل المعنى الأبرز للوجود الإنساني عبر التاريخ. فالـ"تفكيكية"كما يُلاحظ غير قليل من المفكرين والنقاد الـغـربيين(M.h.Abrams.. Walter jakson ..Gerard Graft ..Wyne Booth .. Erk Donal Hirscth) التي قوّضت في رفضها لكل قصدية في النص نموذجَ التوصيل نفسه، الذي لا يمكن لأي تفسير أن يصح بمعزل عنه، قد قوّضت معه مسوّغ وجودها بوصفها وجهاً ما للتفسير، مهما تنصّلت من الاعتراف بذلك.

هـذا، ولا يغيّر من الأمر شيئاً فيما يتصل برفض القصدية، إقرارُ بعض دعاة التفكيك وانصار"نظرية التلقي" Theory of Response وجود "أفق توقعات" مشتركة لدى القرّاء في انتمائهم إلى مجموعات تفسير واحدة: تاريخية.. جغرافية.. اجتماعية..ثقافية..عرقية.. جنسية...إلخ، تتشارك في مشاربها وتوجهاتها، ومن ثم تتحقق لديها في قراءة النص تلك الرؤية المشتركة؛ ذلك أن إقرار وجود مثل هذه التوقعات لدى هذه المجموعات، لا يعدو . بتقديرنا. تلطيفاً قليل الأهمية للتخفيف من وطأة الرؤية العدمية الفجّة في "نفي القصدية"، يجترحه بعض المنظّرين الحريصين على إنقاذ "التفكيكية"، أو "نظرية التلقي" من مواجهة مصيرهما الحتمي؛ إذ إن القول بالتوقعات المشتركة لمجموعات معينة من القرّاء لا ينفي وجودَ عدد لانهائي من هذه المجموعات تبعاً للتباين التاريخي.. الجغرافي.. الاجتماعي.. الثقافي.. العرقي.. الجنسي...إلخ، على نحو يُحيلنا مرةً أخرى إلى مقولات "نفي القَصدية" و"لانهائية الدلالة" و"كل قراءة هي إساءة قراءة" وما شابها.

إنها لمفارقة جديرة بالتأمل والمراجعة فعلاً، تُجسِّدُها "التفكيكية" و"نظرية التلقي" في مقولاتهما المتطرفة من طراز مقولة "موت المؤلف" Death of Author التي أطلقها "بارت" عام ١٩٦٨م، ومن ثم إقرار دور القارئ بوصفه كاتباً للنص الذي يقرأه وليس مكتشفاً لمعانيه فحسب، وذلك إذ تستلِب . ببساطة. حقّ مبدع النص في نصّه، كي تُطوِّبه . ببساطة أيضا. لمن لا حقّ له فيه، أو على الأقل لمن ليس سوى ضيف عليه، في أحسن الأحوال!!!

لكن، يبدو أنه علينا أن نستدرك القول حتى فيما يتصل بحق القارئ هذا، بقول لاحق ينص على أنه حقٌ مجزوء أيضاً من جهة التقاط الدلالة وتثبيتها: فعلى هذا القارئ أن يُدرك سلفاً أن الدلالة التي استطاع أخيراً الوصول إليها في اشتغاله على النص الذي غدا ملكاً شرعياً له، ليست سوى دلالة تنفي نفسها بنفسها منذ لحظة تحققها لديه؛ إذ لن يكون أمامها منذ تلك اللحظة سوى انتظار قراءة لاحقة أخرى تلغيها ولا ترى فيها سوى إساءة قراءة، وفقاً لمقولة القطب الأمريكي التفكيكي "بول دي مان" Paul de Man:

"كل قراءة هي إساءة قراءة، وكل تفسير هو إساءة تفسير"

حتى "التناص Intertertextuality ذو الجذر الباختيني (نسبة إلى الجمالي الروسي الشهير ميخائيل باختين) تحوّل هو الآخر في المنظور التفكيكي إلى صيغة مسرفة تجعل من العلاقة التناصية حالة انفجار مجنون لا يعرف قراراً للمعاني والنصوص: " كل نص هو بيننص، وكل قصيدة هي بينقصيدة" . ووفقاً لهذه المقولة فكل كلمة في أي نص هي سلسلة لا متناهية من المعاني تساوي عدد مرات الاستخدام السابق لاستخدامها في النص الذي بين أيدينا، وهو ما يجعل محاولة الإمساك بمعنى كلمة ما في أي نص نقاربه عملية عبثية بغير طائل؛ فكمية التناص في نص ما، وفقاً للقانون الحسابي الطريف الذي وضعه أحد أبرز دارسي "التفكيكية": "فانسان ليتش" Vincent B. Leitch في كتابه "النقد التفكيكي" تساوي عدد كلمات هذا النص مضروبة في عدد المرات السابقة لاستخدام كل كلمة منها عبر التاريخ السابق لإنجازه!!!

كثيرة هي الشواهد التي يمكن الوقوف عليها في توكيد عبثية المعنى في المنظور التفكيكي، إلى الحد الذي دفع ببعض أقطاب التفكيكية إلى التنبه إلى خطورة هذا المسار السلبي في مقاربة النصوص، بل وربما إلى ما يمكن عدّه حنيناً ضمنياً إلى المعنى الذي كانت تكفله القراءات التقليدية للأعمال الأدبية. وإلا فما معنى القول التالي لـ "جيفري هارتمان" Geoffrey Hartman وهو أحد أقطاب مدرسة "يال" Yale الأربعة(المدرسة التفكيكية التي جمعت أقطاب التفكيك الأمريكي الأوائل) في مقدمة كتابه "التحليل النفسي وسؤال النص" (١٩٧٨)م:

"إن أهم إنجازات النقد القديم أنه يحيي فينا شعوراً بالنظام. إن المجهود الضخم الذي يبذله ذلك النقد لفرض النظام والطاعة... حتى لو أدى إلى الكبت... يبقى جهداً بطولياً".

## . الفاعلية العلامية، واستعادة حقوق المعنى(تركيب).

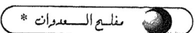
ربما يحق لنا القول أخيراً:

إن مهمة "العلامة" هي تحقيق المعنى وتمييزه، سواء اعتمدت "الاختلاف" Difference بالمفهوم "السوسيري"، أو لم تعتمده، كما تعوّدت أن تفعل القراءة النقدية منقطعة الصلة بالمناهج اللسانية بأنواعها.

أما مفهوم الاختلاف التفكيكي Differance الذي اشتقه "ديريدا" عام ١٩٧٦م، بجعله الحرف a الذي لا يُلفظ بديلاً للحرفe في المصطلح الإنكليزي، والذي عنى به "الاختلاف والتأجيل"؛ أي تأجيل المعنى بإحالته إلى معنى يؤجل هو الآخر بإحالته إلى سواه ..إلخ، فهو ينتج علامةً لا تقبل التحديد، ولا الإحالة الحقيقية، ولا الاستقرار. فهل يكون علينا في مثل هذه الحالة أن نحتفظ لها بمصطلح "العلامة" في قاموسنا التداولي؟ أو أنها بفقدانها كل إمكانية لاستقرار دلالتها تكون قد فقدت مسوّغ علاميتها نفسها، فاستحقّت بذلك توصيف "جون إليس" المناهض الكبير للتفكيكية في مؤلفه الشهير :"ضد التفكيكية" "Against Deconstruction" (١٩٨٩)م: إنها لا تحقق سوى صفر الدلالة!

صفر الدلالة... قد تكون هذه هي حصيلة الجهد التفكيكي في مقاربة الإبداع الإنساني عوضاً من الغاية التي تتوخاها كل مقاربة نقدية منذ كان النقد وكان تاريخه في العالم، وهي: تفسير النص وتفتيح مغاليقة وكشف جملة منظوماته الجمالية والمعرفية.

* كاتب من سوريا





# المشرط

هناك كتب تستفز قارئها من أول فقرة فيها، تجعله يعقد النية على الاستمرار في مغامرة تتبع الأحرف والكلمات فيها، وتقصي الأفكار، وسبر أغوار الشخوص، والتطلع بعمق الى آلية حراكهم داخل العمل الإبداعي، حتى نقطة الوصول الى منتهى الخاتمة دون أن تشعر بالملل أوالرغبة في حجب هذا الكتاب عن عينيك الى أن تنهي كل صفحاته.. وإذا وصل الكاتب، خاصة في العمل الروائي الى هذه المرحلة، ففي ذلك شهادة له بنجاح منتجه الإبداعي، حتى ولو كانت هناك مساحة من الاختلاف على الموضوع، وكيفية معالجته ذهنيا.

هذا البوح أمر عليه بعد قراءتي لرواية الكاتب والناقد التونسي كمال الرياحي، الذي أعطاها عنوانا رئيسيا هو "المشرط"، ثم يذيل هذا العنوان بخط آخر حاد، ولكن أقل بروزا، وكأنه اشارة توضيحية هي (من سيرة خديجة وأحزانها)، وهذه لم تأت عبثا، اذ أنها تحمل رسالة تذكيرية إلى قرائه التونسيين أولا، للفت نظرهم الى القصدية العالية في اختيار العنوان بشقيه، حيث أنه يرتبط بالدلالات الشعبية لكلمة "خديجة" في الشارع التونسي التي تمثل شيفرة متعارفاً عليها عند التعليق على أية انثى مكتملة الجمال، في دلالة على وصف إغراء محسوس فيها، وهذا بعض أسباب جعلت هذه الرواية عرضة لنقاشات طويلة في الوسط الثقافي هناك، اضافة إلى انه قد مورس عليها نوع من التضييق وصل الى حد التشهير بها من قبل بعض رموز المؤسسة الدينية، لكنها رغم ذلك نشرت ووزعت، غير انها، وحالها في ذلك حال كل الكتابات في هذا المضمار الذي يتم فيه خرق لتابو "المجتمع، والدين، والسياسة"، هي مهيأة لأن تثار عليها الزوابع في أي وقت حتى بعد نشرها وتوزيعها.

هذه المغامرة في محاولة المزج بين التاريخ، والذاكرة الشعبية، والأسطورة، وتعليقها على مشجب الواقع المعيش في المجتمع المحيط بالكاتب، ثم الجرأة في التعامل مع الغرائبي في سبيل خلق نوع مغاير من الكتابة يجعل لرواية "المشرط" مذاقاً مختلفاً، ونكهة أخرى، وتوقيعاً مغايراً يحمل في بوتقة التجريب قصدية ووعيا وجدية تعطي للرواية أكثر من قراءة، كما أنها تحمل مضامينها رسائل، وإشارات تتشابك مع وعي المتلقي، وتحاول أن تزيد من مساحة السؤال، والحوار حوله.

العنوان بحد ذاته يحتاج الى قراءة، كما أن تضمين أخبار الصحف عن جريمة تتكرر، هو تسلل ذكي لكشف مسوغ العنوان الذي تلتف حوله في بعض جوانبها الرواية، حيث أن المشرط كان يطال أجساد النساء في حادثة متكررة، وفي موقع واحد من أجساد هؤلاء النساء، فتثور الصحافة على ذلك، وينتفض المجتمع من هذه القضية التي تخدش الحياء العام، ولكن من هو فاعل كل هذا؟ وكيف يجرؤ على هذه العملة؟ وما المضامين التي يقصدها الروائي من الفعل والفاعل والمفعول به؟ ولماذا كل هذه الجرأة حول موضوع عابر كأي قضية تطرحها الصحافة ثم تهولها؟

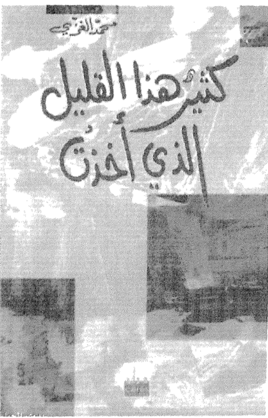
ان كمال الرياحي هنا لا يدخل شخصية ابن خلدون عبثا في هذا السياق، وهو عالم الاجتماع صاحب المقدمة، وابن المجتمع بكل تفاصيله.. نقطة خدش حياء المجتمع، بالترافق مع شخصية ابن خلدون هي عزف ذكي لوصف حالة من الاحتجاج دون مرسوم سياسي، ولا ضجيج تنظيري، والرواية بحاجة الى قراءة وتحليل معمق لرموزها، ولكنها لعمق دلالاتها تقرأ، وفي الوقت ذاته هناك من سيؤولها، ويهاجمها، على اعتبار انه حارس على قيم المجتمع والموروث الذي تعري رواية المشرط بجرأتها بعض فضائحه!!

* كاتب اردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

# الشّعر، الشّاعر، الحياة: قراءة في تجربة محمّد الغُزّي الشّعرية

محجوب العيّاري *

كيف ينظر محمّد الغُزّي للشّعر؟ كيف يفهمه؟ كيف يعرّفه؟ كيف يعرّف الشّاعر؟ كيف يعرّف الحياة؟ أُدرك منذ البدء أنّ الإجابة عن مثل هذه الأسئلة ليس بالأمر الهيّن أو اليسير. فهي أسئلة حارقة، مُربكة، محفوفة بالفخاخ والأحابيل. غير أنّي، وأنا أعيد النّظر في مدوّنة الغُزّي الشّعرية، تراءى لي أنّ بعض نصوص الشّاعر تؤلّف في ما بينها نظرة للشّعر، ورأيا في الشّاعر، وموقفا من الحياة ومن الموت أيضا. وهذه القراءة -على قصرها- تطمح إلى الكشف عن بعض تلك الآراء والرّؤى والمواقف، رغم عسر المهمة ووعورة السّبيل.




الشّعر... هذا المحتَفَى به أبدا

"اخلع نعالك عند الباب يا أبتي × ×
وادخل إلى ملكوت الشّعر محتفلا" (١)

بهذا البيت يفتتح محمد الغزّي قصيدته التي صدّر بها مجموعته الأولى: "كتاب الماء كتاب الجمر". وهذا البيت يكتسب أهميته من كونه يقطع مع المتداول والسّائد والمطروق. يقول: "وادخل إلى ملكوت الشعر محتفلا" فهو بذلك يجعل للشعر محرابا، الدّاخلُ إليه كالدّاخل إلى ملكوت الله تماما، عليه أن يتطهر ويخلع نعليه ويكون في زمرة الأصفياء والخُلّص الأنقياء. ولو أنه قال: "وادخل إلى ملكوت الله" فما كان سيضيف جديدا، ولظلّ كلامه عاديّا مألوفا لا يختلف عما سبقه في متن الشعر القديم كلّه. فكلمةٌ واحدة، حلّتْ محلّ كلمة أخرى ("الشعر" تحل محل "الله") جعلت النص مفتوحا على آفاق جديدة، أكثر رحابة وأبعد مدى، وأضفت عليه روحا آخر مختلفا.

ثم إنه جعل الممارسة الشعرية طقسا احتفاليا (قوله: "محتفلا") فالشعر عند الغزّي لم يعد ذلك الضّرب المألوف من القول، بل إنّه استحال إلى ممارسة مقدّسة، وفعل يفيض بكل ما هو انتشاء وفرح. وهنا قطعٌ آخر مع السائد من الآراء والمفاهيم التي تعتبر الشعر نقيصةً لا ينخرط فيه إلا رهط من "المجانين"، ولا يحفل به إلا لفيفٌ من "الغواة" الذين لا يُعتدُّ بهم. وهو، زيادة على ذلك، يشترط في الداخل إلى محرابه -محراب الشعر- أن يكون من الصّفوة والخلّص الأنقياء. يقول:

**"قد اصطُفيتَ لحفل الله انت فَقُلْ
ماذا وقوفُكَ في أعتابه وجِلا" (٢)**

وهنا يبلغ الاحتفاء بالشّعر أقصاه. فهو "حفل الله" الذي ما بعده حفل، وهو العرس الذي لا يغشاه إلا كلّ ذي "قلب سليم". وهو ذلك المعين الصافي الذي تغتسل فيه الروح مما علق بها من أدران، حتى تستعيد صفاءها وألقها وتوهجها:

"يا أيّها المحتفيَ بالقول خذ بيدي
لتغسل الـرُّوح فـي وجـدي وأغتسلا" (٣)

ويتمادى الشاعر في احتفائه بالقول، (والقول عند الشاعر هو الشعر)، حتى يجعله أداةً لدرء الموت:

"نحن أسلافنا الأوّلون وآخر أحفادنا نحنُ
عُزّلا، ندرأُ الموتَ بالقول" (٤)

حُجرةٌ بلا شِعرٍ، لا تدخلُها الشّمسُ

شمس مطفأة تطلع من خلال الغيم، ولـكن، حـال طلوعها يدهمها المطر فتمضي بليلة تبحث لها عن ملاذ، وإذ تجد حجرة الشاعر مشرعة، فإنها تهرع إليها، ثم تتخذ لها مخدعا بجوار المدفأة، وتنام:

"هي ذي شمس الشتاء المطفأة
دخلت حجرتنا مقرورة
ثم نامت بجوار المدفأة" (٥)

فـي كلمات قليلة قليلة، يرحل بنا محمد الغزّي إلى الأقاصي... يرحل بنا أبعد مما يحكم الواقع من قوانين وأنساق... إنه يعيد صياغة العالم من جديد... عالم مختلف، متفرد، عجائبي، متنصل من كل منظومة عقلانية تحكم واقعنا المعيش...

فالشمس التي كانت مصدر الضوء ومـوئل الـدفء والحـرارة... الشمس التي كانت ملاذا لكل غريب، تحولت في هذه القصيدة-الومضة إلى قطة شريدة بليلة تبحث لها عن ركن تحتمي به، وتقنع بمدفأة لا دفء فيها.

ومنذُ الوَهلة الأولى، يستيقظُ فينا السّؤال حارقا ومُقطّا: هل هو الإعلان عن إفلاس هذا الزّمن الذي نعيش ؟ والإعلانُ عن خيبة رجائنا فيه ؟

إنّ زمناً تتحوّلُ فيه الشّمسُ (بكلّ مدلولاتها) إلى لقيطة مطرودة، لا تجد لها ركنا تحتمي به، لَهُوَ زمنُ المفارقات والغربة القُصوى. إنّه زمن لا يبعثُ إلاّ على الانقباض.

## الشمس التي كانت مصدر الضوء وموئل الدفء والحرارة تحولت في قصيدة الومضة إلى قطة شريدة

فهل أن الشاعر هنا، يريد أن يخبرنا بأن الدنيا أصبحت غير الدنيا وبأن نواميس الحياة وقوانينها قد تغيرت وأصبحت ضبابا لا يفضي إلا إلى ضباب؟

هل هو الإعلان عن موت الشمس بما هي دلالة على النور والحق والخير؟

أم هو الإعلان عن أن شمسنا، نحن العربَ، قد غدت مطفأة، وأن آمالنا كلها غربت ولم يعد ثمة ما يرتجى ؟

ربما كان في هذا النص الوجيز ما يدل على ذلك كله. غير أن المسكون بنار التأويل وهَوَس التفكيك، لا يمكن أن يقنع بهذا الشرح الظاهري أبدا. بل إنه يجتهد في تتبع المسارب التي تتكشّف له من خلال معاشرته للنص، وإدامة النّظر في مدلولاته ومعانيه.

لعل أوّل ما يلفت النظر في هذه القصيدة الومضة، قول الشاعر: "دخلت حجرتنا". فضمير المتكلم الجمع هنا، ينبئنا بأن الشمس اختارت أن تلوذ بحجرة الشاعر دون سواها من الحجرات الأخرى. فهي لم تلجأ مثلا إلى حجرة صيرفي، أو أمير، أو جنرال، أو بقّال، بل إنها فضلت أن تلوذ بهذه الحجرة دون غيرها لعلمها المسبق بأن لا دفء، ولا أمان، ولا سكينة إلا داخل حجرة الشاعر.

أولم يكن الشاعر أبدا صديقا للشمس، صديقا للنور صديقا للدفء والحياة... فأي وجه للغرابة، والحالة تلك، أن تكون الشمس واحدة من ضيفاته؟!

ثمّ، ألا يحقّ لنا بعد ذلك أن نقول: "إنّ منزلا بلا شعر، لا تدخله الشّمس"؟

غير أنّنا، ونحن نقلب البصر في هذا النص المتخم بالدلالات، سرعان ما تنفتح أمامنا منافذُ للتّأويل أُخرى. فإذا علمنا أنّ من الأمم من اتخذت الشمس إلها تعبده، وتقدّم إليه النُّذر والقرابين، وإذا علمنا أن الشمس هي النورُ، وأنّ النور عند المتصوفة هو الحقُّ، أفلا يمكن بعد ذلك كله أن نعجب لهذا المعبود العُلويّ كيف يرتضي لنفسه أن يحلَّ لا جئا في حجرة كائن ترابيّ زائل ينشد عنده الراحة والأمان ويدفّئ بوهج أقباسه يديه الباردتين؟

كيف تنقلب كلّ الموزين، وتنخرم القوانين، فيتحوّل المعبودُ المقدّسُ ضيفا، ويصبح العبد المدنّسُ مُضيِّفا يُلتجأُ إليه ويُلاذُ بحماه، وكلّنا يعلم فضل المضيِّف على الضّيف.

فهل يحقّ لنا بعد ذلك أن نقول: "إن منزلا بلا شعر، لا تدخله الشّمس"؟

كذلك هو عالم الغزّي الشعريّ: صدمةٌ تُسلمك إلى صدمة، ودهشة لا تُفضي إلاّ إلى أُخرى !!

الشّاعر الرّاعي ؟!



من عمق البحر يأتي، يسوق أمامه المجرات نحو مداراتها، يسوق الكواكب نحو مطالعها، ويحثُّ براحته غيمةً حتى تلحق بالقطيع... يهشُّ بعصاه على نجمة، حتّى إذا اطمأن إلى أن كل عنصر من هذه العناصر المذكورة وصل إلى مكانه المحدد، وازين الليل بنجومه وكواكبه، عاد إلى البحر ثانية، واختفى في ازرقاق المياه:

"كان من ثبج البحر يأتي
يسوق المجرات نحو مداراتها
والكواكب نحو مطالعها
ويحث براحته غيمة
ويهشّ على نجمة بعصاه

**فإذا ازيّن اللّيل من حوله**

**فتح البحر ثانية**

**ومضى في ازرقاق المياه" (٦)**

القصيدة هنا لا تخبرنا عن هذا الذي ينبجس من البحر في هيئة راع يقود قطيعه إلى مأمنه: من يكون؟

نلوذ بعنوان القصيدة، فلا يسعفنا هو الآخر، فالقصيدة عنوانها "الليل"، وللوهلة الأولى يتأكد لدينا أن هذا العنوان خداع ذو أحابيل وفخاخ إذ المتحدث عنه في هذا النص، لا يمكن أن يكون الليل على الإطلاق، ودليلنا في ذلك قول الشاعر: "فإذا ازين الليل من حوله" فالضمير المتصل المذكر الغائب في قوله "حوله" لا يعود بحال على الليل، وإنما يعود على فاعل آخر لم تكشف القصيدة عن ماهيته. ويستيقظ فينا السؤال حارقا ومقضا: من هذا الخارج من أعماق البحر يسوق قطيعا مؤلفا من مجرات وكواكب وغيم ونجوم؟

ويظل النص محافظا على أسراره، لا يبوح بها وإنما يسلمنا إلى نار التأويل وجحيم استقراء المستغلق. فنرجح أن الليل هنا، ليس إلا فضاء زمنيا تقع فيه الأحداث، أما الذي يقوم بالفعل فغائم معتم لا تذكره القصيدة ولا تسمّيه.

ومهما يكن من أمر، وأيّا كان هذا المتحدَّثُ عنه: نبيّاً، أو راعيا، أو قناعا، فإن هذه القصيدة تأسرنا بغرابة المناخ الذي تتحرك فيه: كواكب ومجراتٍ ونجوم وغيوم تتحوّل كلُّها إلى قُطعان يقودها كائنٌ غائمٌ ويهش عليها بعصاه... ولما كانت الرعية دائما على دين راعيها، تأتمر بأمره وتنتهي بنواهيه، حق لنا

**ان زمناً تتحول فيه الشمس بكل مدلولاتها إلى لقيطة مطرودة فهو زمن المفارقات**

أن نسأل: من أي سلالة ينحدر هذا الراعي؟ هذا الذي طوّع المجرّات والكواكب والنّجوم (وكلها عناصر علوية بعيدة لا تقع في دائرة اللمس أو التحكم) وجعلها خاضعة لإرادته، دوّارة في أفلاكه.

من هذا المسكونُ بهذا الرّحيل الأبدي، وهذه الهجرة الدّائمة التي لا تنتهي؟

يقول الشاعرُ:

**"فإذا ازّين اللّيل من حوله**

**فتح البحر ثانية**

**ومضى في ازرقاق المياه"**

في هذا المقطع يطالعنا هذا الرّاعي رحّالةً، جوّاب آفاق لا يرتاح حتّى وإن أرخى الليل سدوله، وهدأت الحركة. فالليل الذي كان أبدا لباس المُجهدين، الكادحين، المتعبين، يعودون فيه إلى بيوتهم ليصيبوا نصيبا من الراحة بعد عناء النهار. والليل الذي ينصرف فيه كل ذي أرض إلى أرضه يحرثها أنى شاء، ثم يتهاوى إلى جوارها مستغرقا في نوم عميق، هذا الليل يتحول عند صاحبنا إلى بداية لرحلة جديدة، وسفر بلا ضفاف. فهو، ما إن "يزّيّنُ اللّيل من حوله، حتّى يفتح البحر ثانية، ثم يمضي في ازرقاق المياه". إنّها الحركة الدّؤوبُ، والهجرة التي لا تؤدّي إلا إلى هجرات أخرى بلا سواحل أو شطآن.

ومرّة أخرى، نجد أنفسنا مدفوعين إلى المجازفة، فنرجّح، دون جزم أو يقين، أنّ هذا الرّاعي الخارق ليس سوى الشّاعر نفسه.

أليس الشعر في جوهره ارتحالا وهجرةً ومكابدة؟

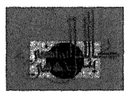
ألم يكن الشاعر أبدا "على قلق كأنّ الرّيح تحته"، لا تعرف روحه هدوءا، ولا تستقر حاله على قرار؟!

إن هذه النّصوص تظل في رأينا نموذجا للكتابة المفتوحة التي لا تحتفي بقارئها بقدر ما تحتفي بذاتها. إنها تقول ما تريد هي أن تقوله لا ما ينتظر منها القارئ أن تقول. بل إنها تمضي في مغامرتها نحو خلق عالمها البكر، بعيدا عما اصطلح عليه الناس، وما اتفق عليه الجمهور. وهي، إذ تخوض مغامرتها تلك، فإنها لا تسقط في التعمية أو الإلغاز، أو الغموض المطبق الذي لا حاجة للشعر به.







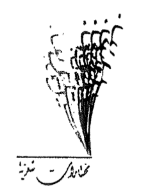


تونس
2006

محمد الغزي



# سليل الماء



تونس

## الحياة... تلك الفاكهة الأزكى:

لكأنّ الحياة في قصائد الغزّي تفّاحةٌ زكيّة الرّيح، حلوة المذاق، نُعمل فيها أسناننا عميقا، نستنزف رحيقها، ونستمتع بلذاذتها، حتى إذا تهيّأ لنا أنّنا أصبنا منها كفايتنا، عادت أشدّ فتنةً وغوايةً وجمالا، كأن لم ينقُصْ منها شيء... فيستيقظ فينا حبُّها من جديد، فنقبل عليها بكل لهفتنا وظمئنا وشراهتنا، حتى يدركنا الموت، ولمّا ترتو النّفس من غلّاتها بعد... يقول:

"جئنا الحياةَ بِصادياتِ قُلوبِنا
وغدا سنمضي والقلوبُ صوادي" (٧)

والأرضُ عند الغزّي، هي أجمل ما أهدى آدمُ لذريّته، حين أقبل على تلك الشّجرة الحرام، فكان أن أُلقي به من علياء جنّة الخلد إلى الأرض السّحيقة...

"ماذا لو لم يَهُمَّ بتلك الشّجره
ماذا لو لم يقتطف ثمارها
ماذا لو لم تكن خطيئته
هل كنّا سنرثُ الأرض
(...) إذن فلنقل:
المجد للخطّائين
من قوّموا درء الأرض
وصوّبوا أخطاء السّلالة" (٨)

وهي، أي الأرض، فتنتنا الكبرى، وحفلنا البهيج الذي لا نستطيع أن نشفى من تعلقنا به:

"قُل: الأرضُ فتنتُنا
فإنْ يتوقَّ ضَلالتها أهلُنا
فنحن الغويِّيْنِ لن نتوقّى" (٩)

ولماذا علينا أن "نتوقّى" أو نكون زهّادا قنوعين، وهذه الأرضُ فتنتُنا، وهي فُسحتُنا، وهي منزل صبوتنا، وكلُّ ما فيها من مباهج وزخرف إنما خُلقت من أجلنا:

"من أجلنا هذه الأرض التي دُحيتْ
فنحن زخرفُها والماءُ والسُّحُبُ
إن يجتنبْ أهلُها ألوانَ فتنتِها
فليس يجتنب العشاق ما اجتنبوا" (١٠)

تلك هي الأرضُ/الحياةُ، آسرةٌ أبدا، فتّانة لا تشبع النّفس منها ولا ترتوي...

**الحياة في قصائد الغزي تفاحة زكية الريح حلوة المذاق نستنزف رحيقها**

وحتّى، إن زُيِّن لنا أحيانا أن نتوب عن حبّنا لهذه الدّنيا المغناج، فنتحوّل إلى زهّاد قنوعين، معرضين عن مباهجها وغواياتها، فإننا سرعان ما ندرك أننا عاجزون عن ذلك، وأن ما اعترانا من شعور، لم يكن غير وهم محض، وتوبة كذوب لا جدوى من ورائها ولا طائل:

"كم قلتُ: سأغمض يا أبتِ القلب فلا يصبُو
وأصدُّ النّفس فلا تَغْوَى
لكني حين أرى الأرض وزُخرفها
تخذلني ريحي
وأُقرُّ بأنّي لا أقوى" (١١)

## الموت... ذاك الأفّاك العجوز

لمّا كانت الحياةُ الهبةَ الأبهى التي وُهبها الإنسانُ، فإنّ الموت يظلّ الطّارقَ الثّقيلَ غيرَ المحتفى به أبدا... والشّاعر، في مواضع كثيرة من قصائده موضع، لا يُخفي كراهيته للموت لأنّه سيقطع عليه لذّاته الحرامَ، وذنوبَه العِذاب:

"إن يجئْ قبل صياح الدّيك موتي
ويفتّحْ باب بيتي
سأناديه تمهّل سيّدي
فعلى الأرض خمورٌ لم أذقْ أطيبَها
وذنوبٌ جمة لم أقترف أجملها
فاذهبِ اليوم وذرني لغد" (١٢)

الشّاعر هنا، يترجّى الموت أن يعود أدراجه، ويؤجّل ما جاء من أجله ليوم آخر. وهو يعرف أنّ الموت سيستجيب لرغبته تلك بمحض إرادته، إذ للموت آدابُه أيضا. فهو لن يقبض إليه كائنا محتفياً بالحياة، محتفلا بلذائذها، مفتتناً بزخرفها ومباهجها، فذلك فعلُ باطلٌ، حرام:

"إذا جاءني الموتُ مُستخفيا



ورآني في زرقة الليل محتفلا
أستزيد نداماي بعض الشراب
سيطرق مستحيا
ثم يخرج مرتحلا
ويغلق بابي" (١٣)

أجل، سينسحب الموت مستحييا، ولسان حاله يهتفُ أن حرامٌ أن يموت الشّعراء... باطلٌ أن يموت العاشقون، الواجدون، المفتونون بصهيل الشّمس وزرقة الخريف:

"قُلْ باطلٌ موتُنا..." (١٤)

أو:

"حرام على الموت اغتيالُ مَولَه
أتى الأرض مفتوناً وأنجز وعده" (١٥)

غير أنّ راية الموت تظلّ الأعلى رغم كلّ شيء. ذلك قدر النّاس جميعا. ولكن، وحتّى إن كان لا بدّ من موت، فَلْنَلْقَ أقدارنا ببقايا أجساد بالية... بخرقٍ لا ماء فيها، حتى لا يغنم الموتُ منّا إلاّ الفتات:

"إذن ما الذي سوف يَغنمُه موتُنا
بعد حفل الحياة الجميل
فها هي أرواحنا أكلت كُلَّ أجسادنا
ولم تُبقِ للموت إن جاءنا
غير هذا القليل" (١٦)

**يعمد الغزي إلى المتناقضات فيؤلف بينها ثم ينفخ فيها من روحه فاذا هي صورة آخر**

على سبيل الخاتمة:

كذلك هو الغزي، يعمد إلى المتناقضات فيؤلف بينها، ثم ينفخ فيها من روحه، فإذا هي خلق آخر.

وكذلك هي نصوصُه، تجمع بين صفوية اللغة، وغرابة الصورة فينشأ عن ذلك كله عالم جديد آسر رحب مدهش يقطع مع المتداول ويؤسس للمنشود. إنها نصوص "تُجمِعُ على هتك المستقرّ، وتبديد هالة القداسة، وتخطي السائد الاجتماعي والقيمي"،(١٧) على حدّ تعبير صلاح الدّين بوجاه.

---

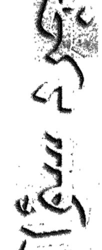
×كاتب من تونس

الهوامش


(١) الغزي (محمد) كتاب الماء كتاب الجمر.- تونس: سراس للنشر، ص. ٣
(٢) نفس المصدر، نفس الصفحة.
(٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.
(٤) الغزي (محمد) ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت.- تونس: دار أمية، ١٩٩١ ص. ٧٧
(٥) المصدر السابق. ص. ٢٣
(٦) المصدر السابق. ص. ٣٥
(٧) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت.- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩. ص.٢٦
(٨) نفس المصدر. ص.١٢
(٩) نفس المصدر. ص. ١٤
(١٠) نفس المصدر. ص. ٢٢
(١١) نفس المصدر ص. ٩
(١٢) الغزي (محمد) ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت.- تونس: دار أمية، ١٩٩١ ص. ٧
(١٣) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت.- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩. ص.١١
(١٤) الغزي (محمد) ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت.- تونس: دار أمية، ١٩٩١ ص. ٨٢
(١٥) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت.- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩. ص.١١
(١٦) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت.- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩. ص.١٥
(١٧) بوجاه (صلاح الدين)، من مقدمة ديوان: سليل الماء لمحمد الغزي، تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ٢٠٠٤. ص.٦





# الأدب.. والفجوة العالمية

هل ينجح الأدب في تجسير فجوة الاختلاف وعدم الفهم بين الشرق والغرب؟ وهل يخلق القدرة على تفهم ظروف وخصوصية الشرق الديني والتعاطي معها؟ ثم يلغي الصورة النمطية التي كرسها الاستشراق عن مجتمعات القمع والحريم والجنس الشرقي المخدرة بالدين؟!

في تصاعد حدة المناوشات العقائدية والسياسية بين العالمين تزداد محاولات الغرب لفهم الشرق خاصة بعد ١١ سبتمبر، فقد وصل التطرف الديني إلى عقر دارهم ليجبرهم على فهم من يتجرأ عليهم، مؤكدا قصور نظرتهم وسياساتهم في دعم التطرف الديني في بلدان الآخرين من أجل مصالحهم.

لهذا لا يكاد يخلو بلد أو أسبوع أوروبي من حدث يجمع المشتغلين بالأدب أو الإعلام في محاولة لتقريب وجهات النظر،قراءات ومحاضرات والبحث عن " الآخر" من خلال الآداب والفنون، وترجمات لا تصل إلا إلى شريحة من المهتمين بالتعرف على التحولات الفكرية الشرقية، وتنظيم الحوارات مع الشباب من العالمين.

والشباب الشرقي هم هدف الحوار لأنهم قادة المستقبل، وهم أكثر ليونة فقد تحرروا من "أوهام القومية" التي وسمت الأجيال السابقة" كما يعتقد ويراهن عليه الغرب.

وبينما تتهاوى جسور الفهم الديني بين الشرق والغرب في مغلاة التطرف الديني بينهما، يمتد قليل غيرها من محاولات النخب الليبرالية للتواصل ممن تؤمن بضرورة الحوار بين الثقافات، فكثرت "دكاكين" البحوث والدراسات والنشر والترجمة وانهال عليها الدعم الغربي.

ورغم أن الصراع بين الشرق والغرب بدأ من أجل مناهضة التمييز والهيمنة والانحياز السياسي، غير أنه انتهى إلى صراع من أجل" الاعتراف" الديني تحديدا.

وأهمية "الاعتراف" أنه أساس لاحترام الذات أو الخصوصية، وتلك هي الإشكالية، فالذات الشرقية ترتبط بالدين المقدس، والتفسير والتأويل لتأكيدها يعتمد على الدين الذي سيطر عليه فكر سلفي،يقابلها غرب تحرر من سطوة " المقدس" منذ نادت الثورة الفرنسية بشنق آخر امبراطور بأمعاء آخر قسيس. ولهذا تبتلع الهوة بين العالمين كل المحاولات من أجل "حوار الطرشان"، وتظل المحاولات لمعرفة الآخر من خلال الآداب طريق سليم ولكنه طويل جدا.

ورغبة الغرب في معرفة الشرق كفر وأدب وفن غير خالصة ولا نابعة من الإيمان بقدرة الإبداع، وإنما هي محاولة لإحداث تمازج ثقافي، والتحول من التعلم، الذي وسم علاقة الشرق بالغرب، إلى الالتحام به والهيمنة على مقدراته وإذابة خصوصيته. ويجابه الشرق تلك الرغبة ووسائلها بتبني نظرية " المؤامرة والغزو الثقافي والعولمة". ولهذا لم تنجح محاولات دعم ثورة ليبرالية شرقية في خلق التمازج بين العالمين، لأنها اعتمدت دائما على ضرورة تغيير الشرق وحده، وبلا أي مسؤولية غربية لتغيير سياساته وفكره ونظرته.

ليلى الأطرش *

إن عدم المبالاة الغربية في فهم الشرق وخصوصيته هو ما أفشل جهودا شرقية للتقارب والرد على الاستشراق. واتساع الهوة تأكيد على أن محاولات من عاشوا في الغرب أو كتبوا بلغته لتقريب الحضارات، كأمين الريحاني وجبران خليل جبران وإدوارد سعيد ومحمد أركون وشارل عيساوي وألبرت حوراني وهشام شرابي وسلمى الخضراء الجيوسي وفاطمة المرنيسي وعشرات الأسماء الأخرى، لم تثمر إلا نزرا يسيرا، وأن تلك الجهود تهاوت في الأزمات المتلاحقة بين الغربي والشرقي. فالدراسات العلمية والنقدية عن الإسلام تمر في الغرب دون أن يشعر بها أحد، لا صناع القرار ولا العامة، بينما تنجح الكتب التي تسيء للإسلام وتنتشر كالنار في الهشيم، ويقابل ذلك نجاح فائق للكتب التي تعتمد التبرير والتبجيل للشرق في محيطه وبين أبنائه دون تأثير على الغرب بعد.

هي أزمة الفهم والتواصل والأفكار المسبقة والصور النمطية، وحلها جهودا حثيثة ورغبة حقيقية للتعرف إلى الشرق ونسائه وفنونه دون فكر مسبق، ومحاورة الرأي العام هناك إلى جانب مؤتمرات وندوات النخب والترجمات.

---

* روائية أردنية

# ضجة هائلة في الخارج حول رواية "النظر" للكاتب خوسيه ساراماجو نوبل ١٩٩٨

عرض وترجمة: حسين عيد *

**صدرت للكاتب البرتغالي خوسيه ساراماجو، الحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام ٨٩٩١، الترجمة الإنجليزية لروايته الجديدة "النظر"، التي تجري أحداثها في الدولة نفسها التي جرت فيها وقائع رواية "العمى"، ولكن بعد مضي أربع سنوات. وإذا كانت رواية "العمى" مقدمة من وجهة نظر مواطني تلك الدولة، فإن رواية "النظر" معروضة من وجهة نظر السلطة الحاكمة!**

تبدأ الرواية في صباح يوم الانتخاب العام في البلاد، حيث كان يسود جو ممطر أدى الى عدم إقبال المواطنين على الانتخابات، لكن ما أن جاءت فترة ما بعد الظهيرة وتحسّن الجو، حتى بدأ إقبال المواطنين بنسبة كبيرة. لكن المفاجأة ظهرت بعد ذلك، في أن نتيجة الانتخابات رغم الإقبال، جاءت مخيّبة للآمال بعد أن ترك ما يقرب من سبعين في المائة ممن أدلوا بأصواتهم أوراق التصويت بيضاء، وهو ما سبب إزعاجا شديدا للسلطة الحاكمة، فهذا أمر غير مألوف ولم يسبق حدوثه من قبل أبدا!

وبعد أسبوع أعيدت عملية الانتخاب، بعد أن احتاطت الحكومة ووضعت بعض جواسيس لها بين المواطنين للتعرف على حقيقة ما يجري،وعمّن يحرك الأحداث، لكن بعد استدعاء كثير من المواطنين للتحقيق معهم، كانت المحصلة فشلا كاملا، حيث كانت الأحاديث التي تجري بين المواطنين للثرثرة إزجاء للوقت حتى يجيء دورهم للتصويت. وعلى الرغم من أن الإقبال على التصويت كان هائلا، لكن سرعان ما جاءت نتيجة التصويت مخيبة لآمال السلطة، فقد ارتفع عدد من تركوا أوراق التصويت بيضاء الى ما يقرب من ثلاثة وثمانين في المائة!

هكذا أسقط في يد السلطة الحاكمة، وبدأت التفكير في كيفية التعامل مع هذا الموقف المتناقض، وافترض أحد الوزراء أن هناك عنصراً "مخرباً" أراد تخريب العملية الانتخابية، وبدأت الحكومة تأخذ في اعتبارها أن ما يحدث قد يكون مؤامرة ضد الديموقراطية قام بها أفراد ينقصهم حسّ الانتماء الوطني بل يتمتعون بفكر عدمي، ثم تصاعد الأمر حين تمّ تصنيف هؤلاء الأفراد بأنهم "إرهابيون" "أشرار"، خاصة بعد أن أعلن وزير الدفاع أن ما يحدث هو "إرهاب"، فأعلنت حالة الطوارئ في البلاد، وحوصرت العاصمة، وبدأ البحث والتقصي عن الأسباب الكامنة وراء ما حدث!

ووصلت رسالة الى الرئاسة تشير بأصابع الاتهام الى زوجة طبيب العيون، الوحيدة التي نجت من وباء العمى (الأبيض) الذي اجتاح الوطن منذ أربع سنوات (رواية "العمى")، وهو اللون نفسه (الأبيض) الذي تفشى في أوراق التصويت. واضطر رئيس مجلس الوزراء الى تشكيل لجنة تتولى التحقيق وصولا الى حقيقة ما حدث!

وتمضي الأحداث وتتشعب وتتعقد الأوضاع في تلك الرواية (السياسية) كبيرة الحجم، التي تتماس مع (الواقع) وهي تثير قضية على جانب كبير من الخطورة حول الديموقراطية الغربية المنتشرة في عالم اليوم ومدى سلامتها، كما تتقصى العلاقة بين الحاكمين والمحكومين، خاصة حين يعلق أحد الوزراء حول من تركوا أوراق التصويت بيضاء، بأن الحقوق ليست أشياء مجردة، لأنه إمّا أن الناس تستحق

هذه الحقوق أو لا تستحقها، وهؤلاء الناس بالتأكيد لا يستحقونها!

وهكذا، تعتبر تلك الرواية صيحة تحذير من واقع الديموقراطية اليوم وما يتهددها من مخاطر، وهو ما سيتناوله خوسيه ساراماجو في الحوار التالي!

× حوار مع خوسيه ساراماجو حول الرواية:

ما زال رجل شارع مقاتلاً!

من كلمات خوسيه ساراماجو في الحوار:

•"يرسم الفنان لوحات، ويضع الموسيقار موسيقى، ويكتب الروائي روايات. لكنني أعتقد أنّ لنا جميعا بعض التأثير، ليس بسبب كون الفرد فنانا، بل بسبب أننا مواطنون"!

•" المواطن هو من يغيّر الأشياء، ولا أستطيع أن أتخيل نفسي خارج أي نوع من المشاركة الاجتماعية والسياسية"!

•" ولديّ تلك العادة في التحدّث عن كتبي لمدّة عدة دقائق فقط، ثم أفضّل أن أقضي الوقت متحدّثا حول العالم، الذي نعيش فيه"!

•" ان العالم تحكمه في الحقيقة مؤسسات ليست ديموقراطية: البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي، ومنظمة التجارة العالمية"!

•" الناس تعيش مع وهم أن لدينا نظاماً ديموقراطياً، لكن ذلك هو مجرد شكل خارجي فقط"!

•" بترك ورقة التصويت بيضاء، فأنت تقول انك تدرك مسؤوليتك، وأن لديك وعيا سياسيا، وأنك جئت لتدلي بصوتك، لكنك لا توافق على أي من الأحزاب القائمة"!

•" القوى السياسية التي لدينا في الوقت الراهن ليست صالحة لإحداث هذا التغيير، وهو ما يعني أنه يتعيّن إعادة النظر في كل النظام الديموقراطي"!

•" هنا في أسبانيا، كان تسعون بالمائة من السكان ضد الحرب، ولم يهتم أحد ممّن في السلطة"!

•" أعتقد أن ما نحتاج إليه، هو حركة احتجاج عالمية من الناس، الذين لن يستسلموا، ولن يتركوا الشوارع"!

× " يجب أن نعبّر بشدة، وأن نقضي الأيام في الشوارع إذا اقتضى الأمر، حتى يعرف أولئك الذين في السلطة أن الناس ليسوا سعداء"

•"أعتقد أن الرواية ليست مجرّد نوع أدبي، بل هي فضاء أدبي مثل بحر يصبّ فيه عدد من الأنهار"!

•" إذا لم نستطع التنسيق بيننا في حركة عضوية دولية واحدة، فان الرأسمالية ستسخر فقط من كل تلك المنظمات الصغيرة، التي لا تسبب ضررا"!

•" وإذا لم يفعل أولئك الذين في السلطة الصواب، فعليهم أن يرحلوا، وأن يدعوا الآخرين ليحاولوا"!

في أوّل حوار لخوسيه ساراماجو مع جريدة إنجليزية، يكشف الروائي البرتغالي البالغ من العمر ٨٣ عاما، عن أن شهرته كمتطرف لم تضعف.

بنى خوسيه ساراماجو صرحا خصيصا لمكتبته، جعله يبزغ من هضبة جافة على جزيرة لانزاروت المختارة، وهو ما يولّد انطباعا بأنه كاتدرائية حديثة. تربط كلا طابقي الصرح نوافذ ضيّقة ذات زجاج معتم يتشظى ضوء الشمس عالياً عبرها، وتثير الحوائط البيضاء النظيفة، بأحجارها المستطيلة الساكنة، حسّا بأنها مرجع مطموس في حضرة مجلدات عديدة، قديمة وحديثة، بعدّة لغات مختلفة. هنا مقام الأدب ترهّبا بديلا للبرتغالي الحاصل على نوبل، الذي غادر موطنه منذ ١٤ عاما مضت، احتجاجا على رقابة الحكومة على روايته "الإنجيل كما يرويه المسيح" (حين اعترضت الحكومة على ترشيح تلك الرواية لجائزة الأدب الأوروبي على أساس أنها تهاجم الكاثوليك).

وقد استغرق الأمر مني بعض الجهد، كي أصدّق أن ساراماجو قد قارب الرابعة والثمانين من عمره، ليس فقط بسبب حيوية مظهره الطبيعي، ووجهه الصريح، وسرعة عينيه ويديه عندما يتحدث، بل أيضا بسبب إنتاجيته غير العادية. إذ على الرغم من نشر رواية "النظر" هذا الأسبوع في ترجمتها الإنجليزية، فقد أصدر كتابا آخر في الوقت نفسه بعنوان "استراحة الموت"، نشر الخريف الماضي بالبرتغال وأمريكا اللاتينية (تترجم زوجته الأسبانية بيلار دل ريو كتبه، بينما يستمر هو في عمله، حتى يمكن للعملين الأصلي البرتغالي والمترجم للأسبانية أن يصدرا في وقت متزامن من أجل قرائه الأسبانيين الكثر). وهو يعكف الآن على إنجاز سيرة ذاتية، بعنوان "مذكرات صغيرة"، حول طفولته في الريف البرتغالي.

لكن صورة الروائي الجليلة، التي أغلق عليها بعيدا في جزيرة لانزاروت المنسحب إليها، معزولا عن العالم، لا يمكن أن تكون بعيدة عن الحقيقة. كان ساراماجو على وشك أن يغادر الجزيرة لمدة شهرين ليسافر، كما يفعل في أغلب سنواته، وذلك كي يروّج للرواية الجديدة من ناحية، ويتحدث بشكل أساسي من ناحية أخرى في مؤتمرات ومعارض في السياسة والاجتماع. وهو يوضّح هذا الأمر، قائلا:

"إنّ أغلب هذه الأحاديث ليست لها علاقة وثيقة بالأدب".

ثم يستطرد:

"لكن هذا جزء من حياتي، أعتبره شديد الأهمية، كي لا أقتصر على عملي الأدبي فقط، فأحاول أن أشارك العالم بأقصى ما لديّ من قوى وقدرات"

ومازال ساراماجو عضوا في الحزب الشيوعي، وهو صوت معارض للعولمة، وكثير من أفضل رواياته المعروفة اتخذت شكل رمز سياسي.

هل يعتقد أن الفنان مضطر الى أن يأخذ على عاتقه دورا سياسيا؟

يجيب بشكل حاد تقريبا:

"انه ليس دورا".

ثم يستطرد:

"يرسم الفنان لوحات، ويضع الموسيقار موسيقى، ويكتب الروائي روايات. لكنني أعتقد أنّ لنا جميعا بعض التأثير، ليس بسبب كون الفرد فنانا، بل بسبب أننا مواطنون. وكمواطنين، فإننا جميعا مضطرون الى التدخّل وأن نصبح مشاركين، لأن المواطن هو من يغيّر الأشياء، ولا أستطيع أن أتخيل نفسي خارج أي نوع من المشاركة الاجتماعية والسياسية. نعم، أنا كاتب، لكنني أعيش في هذا العالم، ولا توجد كتابتي في مستوى مستقل آخر. وإذا كان الناس يعرفون من أنا ويقرأون كتبي، فهذا أمر طيب. وفي ذلك السياق إذا كان لديّ شيء آخر يمكن أن أقوله، عندئذ سيستفيد الجميع"




إنّ رؤية نتيجة التطوّر في رواية "العمى"(١٩٩٥)، التي نتابع فيها سكان جمهورية، قد تكون البرتغال وقد لا تكون هي، أصيبوا بوباء عمي مؤقت، سرعان ما أعادهم الى البربرية. ومن خلال زيارة ثانية الى الجمهورية نفسها بعد أربع سنوات – في رواية "النظر"، التي صدرت ترجمتها الإنجليزية في ابريل ٢٠٠٦ – فإذا بها تمرّ بظاهرة أخرى لم يسبق لها مثيل: إذ على الرغم من الإقبال الكبير على الانتخابات المحلية، فانّه عند فرز الأصوات، وجد أن أكثر من ثمانين في المائة من الأصوات قد تركت أوراق تصويتها بيضاء. هذه النتيجة الإجمالية للانتخابات حجبت الثقة عن أي من الأحزاب السياسية، ممّا جعل العملية الديموقراطية معزولة، واضطر القادة الى إعلان حالة الطوارئ.

يتذكر ساراماجو:

"عندما كنت أجري حوارا حول روايتي "المزدوج"، في برشلونة"

ثم استطرد، قائلا:

"ولديّ تلك العادة في التحدّث عن

كتبي لمدّة عدة دقائق فقط، ثم أفضّل أن أقضي الوقت متحدّثا حول العالم، الذي نعيش فيه، العالم الذي يعتبر كارثة، وعادة ما أنتهي الى الحديث حول الديموقراطية، سواء أكان لدينا نظام ديموقراطي حقا، وإن كنت أعتقد أنه ليس لدينا. وقد بادر شخص ما في برشلونة بسؤال، إذن حسنا، وماذا تقترح؟ وذلك،لأنني كنت أقول أن العالم تحكمه في الحقيقة مؤسسات ليست ديموقراطية: البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي IMF، ومنظمة التجارة العالمية WTO. الناس تعيش مع وهم أن لدينا نظاماً ديموقراطياً، لكن ذلك هو مجرد شكل خارجي فقط. لكننا نعيش في الواقع مع البلوتوقراطية plutocracy، حكومة الأغنياء"

إذا، ما الحل؟

يستطرد ساراماجو:

"لقد أجبت بأنني ليس لديّ حلّ، سوى أننا كمواطنين لدينا سلطة التصويت، لكننا نستخدمها فقط للتصويت لصالح حزب أو آخر من الأحزاب، بغرض استبعاد بعض منها. لكن هناك أمكانية أخرى، هي أن نترك ورقة التصويت بيضاء"

ينحني ساراماجو للأمام، ويشير بإصبعه بشكل صارم، وهو يقول:

"وهذا لا يعتبر على الإطلاق مثل التغيّب عن التصويت، لأن التغيّب يعني أنك مكثت في بيتك أو ذهبت الى شاطئ البحر. لكن بترك ورقة التصويت بيضاء، فأنت تقول أنك تدرك مسؤوليتك، وأن لديك وعيا سياسيا، وأنك جئت لتدلي بصوتك، لكنك لا توافق على أي من الأحزاب القائمة، وذلك هو الأسلوب الوحيد، الذي تملكه لقول ذلك"

"ثم فكرت عما سيحدث إذا ارتفع تصويت الأوراق البيضاء الى خمسين في المائة أو أكثر. سيكون ذلك أسلوبا للقول بأنه يجب على المجتمع أن يتغيّر، لكن القوى السياسية التي لدنيا في الوقت الراهن ليست صالحة لإحداث هذا التغيير، وهو ما يعني أنه يتعيّن إعادة النظر في كل النظام الديموقراطي"

كان ساراماجو يتحدث بلغة برتغالية حزينة مؤثرة، كل جملة فيه محددة بدقة، وليست كلها بالأحرى مثل كلمات أسلوب سرده اللاهثة الاستطرادية، التي أصبحت سمة مميزة لرواياته. لقد عبّر ساراماجو بوقار وحكمة، وهو يشرح هذه النظريات، ورغم أنه حين يتحدث عن مشكلات الفقر في إفريقيا، أو تقلّب موقف غالبية العمالة، تتوهّج عيناه بمشاعر الغضب، التي غذت التزامه السياسي اليساري على مدار حياته.

لكن كان هناك وميض من فكاهة أيضا، في سخريته الصارمة من كلبته، وهي تتفلت مسرعة بين أقدامنا، وكان هناك دفء علاقته المتبادلة مع زوجته، التي دخلت لتقدّم لنا القهوة، وبينما هي تستدير لتنصرف، قبض علي يدها باندفاع مانحا إيّاها ضغطة حنوناً. وقد أشرت الى أنه بالنسبة لكل النوايا الجسورة للمصوّتين على إبقاء ورقة التصويت بيضاء في الرواية، كانت هناك نهاية كئيبة، فقد تجنح السلطات ببساطة الى استخدام القوة، رغم أنّ الاحتجاج كان سلميا كما ينبغي أن يكون الاحتجاج. قد يبدو ذلك في النهاية بلا جدوى. أخبرته بأن ذلك ذكرني بالمظاهرات المناهضة للحرب في لندن. قال بأسى:

"نعم، قد ينتهي كل ذلك بشكل سيىء، لأن الأمور لم تنضج بعد. هنا في أسبانيا، كان تسعون بالمائة من السكان ضد الحرب، ولم يهتم أحد ممّن في السلطة. لكن نظرا لما حدث منذ وقت قليل مع قانون العمل في فرنسا، فقد تمّ سحب القانون، لأن الناس نظموا مسيرات في الشوارع. أعتقد أن ما نحتاج إليه، هو حركة احتجاج عالمية من الناس، الذين لن يستسلموا، ولن يتركوا الشوارع. لقد نظمنا مسيرات في مدريد ولندن، وأدّينا واجبنا، ومن ثم رجعنا الى بيوتنا، ولم يفعل الذين في السلطة أي شيء".

عندئذ انفجر ساراماجو في ضحكة جذلة ملفوظة من الحلق، وهو يقول:

"لكن يجب أن نتظاهر، ونتظاهر، ونتظاهر"

ثم استطرد:

"إذ ليس هناك حلّ سوى أن نقول نحن لا نريد أن نعيش في عالم مثل هذا، مع هذه الحروب، والمظالم، وعدم المساواة، والإذلال اليومي لملايين البشر، الذين ليس لديهم أيّ أمل في أنّ الحياة تستحق أيّ شيء. يجب أن نعبّر بشدة، وأن نقضي الأيام في الشوارع إذا اقتضى الأمر، حتى يعرف أولئك الذين في السلطة أن الناس ليسوا سعداء"

شهد ساراماجو الصراع من مختلف زواياه، خلال عمر من النشاط السياسي. لقد نشأ كابن لأحد العمال الزراعيين الذين لا يمتلكون أرضا، في قرية تقع شمال شرق لشبونة، وعلى الرغم من أنه نشر روايته الأولى "أرض الخطيئة"، وعمره ثلاثة وعشرون عاما، فقد مضت ثلاثون سنة أخرى حتى حاول كتابة رواية ثانية. وقد عمل في الوقت نفسه بنجاح كميكانيكي، وموظف مدني، وصانع أدوات معدنية، ومدير إنتاج لإحدى دور النشر، وكمدير تحرير صحيفة، حتى جعل الانقلاب السياسي العسكري الذي وقع عام ١٩٧٥، من المستحيل أن يجد عملا بالنسبة لشخص له ألوانه السياسية.

عندئذ، تحوّل الى الكتابة متفرّغا بشكل كامل، ونشر كتابة الثاني "دليل الرسم وخط اليد" في عام ١٩٧٦، كما كتب مسرحيات وشعراً ومقالات وأعمدة صحفية، حتى أنجز عام ١٩٨٢ روايته التاريخية "بلتازار وبليموندا"، التي حققت له شهرة عالمية. ويلاحظ أن معظم رواياته الأكثر نجاحا قد كتبت في الستينات من عمره، ثم فاز بجائزة نوبل عام ١٩٩٨، وهو في السادسة والسبعين من عمره.

لماذا بعد كل هذه السنوات الطويلة، من التنقل بين مختلف الأنواع الأدبية، قرر أن الرواية هي أفضل شكل للأفكار، التي أراد أن يعبّر عنها؟

أجاب ساراماجو:

"أعتقد أن الرواية ليست مجرّد نوع أدبي، بل هي فضاء أدبي مثل بحر يصبّ فيه عدد من الأنهار. تستقبل الرواية تيّارات من علم وفلسفة وشعر، وهي تحتضن كل ذلك، إذ ليس الأمر مجرد سرد قصة"

عادة ما يوصف ساراماجو بأنه كاتب متشائم، فسألته عمّا إذا كان يشعر بتشاؤم حقا بالنسبة للمستقبل، أم أنه يعتقد أن هناك أملا لليسار؟

أجاب مشددا على كلماته:

"نحن لسنا أقلّ من الحركات، التي تعلن عن إمكانية وجود عالم مختلف"

ثم استطرد:

"لكن إذا لم نستطع التنسيق بيننا في حركة عضوية دولية واحدة، فان الرأسمالية ستسخر فقط من كل تلك المنظمات الصغيرة، التي لا تسبب ضررا. المشكلة هي في أنّ الحق لا يحتاج الى أي أفكار ليحكم، لكن اليسار لا يمكن أن يحكم دون أفكار. ذلك أمر شديد الصعوبة"

"أنا الآن في الثالثة والثمانين من عمري، وليست لديّ آمال كبيرة، لكنك شابة، وينبغي عليك أن تحافظي على هذا المنظور. وأنا لا أعتقد أن الرواية ستغيّر العالم، لكن لننظر الى أولئك الذين هناك في السلطة، لأننا نحن من وضعهم هناك، وإذا لم يفعلوا الصواب، فعليهم أن يرحلوا، وأن يدعوا الآخرين ليحاولوا. كما أن هناك كثيرا من الأسباب لا يستقيم أمرها مع هذا العالم كما هو، وإذا كان للكتاب أي نوع من الرسالة، فأفترض أنها تلك هي!

• أجرت هذا الحوار: ستيفاني ميري، ونشر بجريدة "ذا أوبزرفر" بتاريخ الأحد ٣٠ ابريل ٢٠٠٦.

* كاتب من مصر

# قصائد قصيرة

عزت الطبري*

### هجوم

يا ليت لجسمي
نافذة أو بابْ
كي أهربَ إنْ
هاجمني مطر الشوقِ القاتلِ
أوْ... جيشُ حنيني
للأحبابْ!!

### وحدة

في بيتي خمسُ غرف
سبعة أبوابْ
عشر نوافذَ
وسريران اثنان
وأنا
وحدي
وحدي
وحدي!!

### البحار

يا لغرابة فعل بحار العالمِ
البحر الأحمرُ
يركض في دمه
والأبيض يزهو باللون الناصعِ،
وكرات الثلج
والأسود يبكي
فوق شواهد
هذا البحرِ الميّتْ!!

### الطمّا

يلمحها في الغرفة:
يحلمها
يستنشقُ عطرَ أنوثتها
ويفاضلُ
ما بين العرق المنثال حنيناً
من فوق الصدرِ
وتحتَ الإبطينِ
وبين حنين الوردِ
وأحلام النعْنَاعْ!!
ويحاوِل أن يستبقي صورتَها
في الحلْم طويلاً
آه
مِن هذا الطمّاع!!

### راحة

أذني
تنتظرُ الـ أهلاً
من بين شفاهكِ
قوليها
وأريحيها!!

### رجوع

منذ هبطت وحيداً
من قاع الرحمةِ
لجحيمِ العالم
وأنا
أتمنى
لو أرجع ثانيةً
لنعيمِ الحَبْلِ السُّرِّيْ

### لو

كل مساء
أستدعي طيفَ أبي
أسأله
لو تحكي لي بعض حكاياتِ
لم يسعفها الوقتُ، الموتُ
لو تهديني بعضَ وصايا
من سفرِ عتابكْ
لو تأخذني
وتضمّ القلب المتعبَ
تسألني
ما بِكْ!!

### هناك

لست هُنا
فانا مَعْ صوتِكِ حين يبوحُ
ويحملني نحو سفرجلةٍ تاهت
عن بيت الأسرةِ
كي أرجعها
لأبيها!!

### غناء

حي
ن يحاصرُ قلبي
سرب الصحراواتِ
يطوّقهُ
تطويقاً
سيجيء غناؤك لي
مُدُناً من غيم فتّان
ومزارع موسّيقىً!!

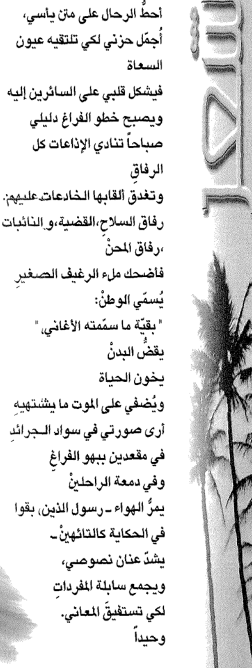
### قالت اسمي

قالت عزّتْ
فتوارتْ
كل الأسماء الأخرى
واستعرتْ
وتلوَّن فجرٌ
واصطبغ الكونُ
بحُمْرةِ دهشتهِ العذراءِ
وَعَزَفَتْ
موسيقى الأشجارِ
وعاثتْ
في الأرضِ
غناءً
وابتكرَتْ
سُلَّمَها الشجريَّ
ورقَصَتْ
واشتبكت «عيني»
في «الزاي» اللثغاءِ
وحَطّتْ
فوق صبابات التاء
من يجمعُ أشلائي؟
حين الأرض اهتزتْ
إذ هَمَسَتْ
عـ
زّ
تْ!

* شاعر من مصر

# قبل البلاد

أديب حسن محمد *




وحيداً..
أحطُّ الرحال على متن يأسي،
أُحمّل حزني لكي تلتقيه عيون
السعاة
فيشكل قلبي على السائرين إليه
ويصبح خطو الفراغ دليلي
صباحاً تنادي الإذاعات كل
الرفاقِ
وتغدق ألقابها الخادعات عليهم:
رفاق السلاحِ،القضية،و النائبات
،رفاق المحنْ
فأضحك ملء الرغيف الصغيرِ
يُسمّي الوطنْ:
"بقيّة ما سمّمته الأغاني"
يقضُ البدنْ
يخون الحياة
ويُضفي على الموت ما يشتهيهِ
أرى صورتي في سواد الجرائدِ
في مقعدين ببهو الفراغِ
وفي دمعة الراحلينْ
يمرُّ الهواء ـ رسول الذين بقوا
في الحكاية كالتائهينْ ـ
يشدّ عنان نصوصي،
ويجمع سابلة المفرداتِ
لكي تستفيقَ المعاني.
وحيداً

وصلتُ إليَّ
وكدتُ "أخربطُ" بيني وبيني
إلى أن عرفتُ ملوحة قلبي
وختم الكآبة فوق الجبينْ
فأمسكتُ معصم شكّي
وصحت :
تأخرتُ عنّي..!!
فهاتوا رفاق الأنينْ

سأعلن في الحال سرّ العقوقِ
وأصْفُقُ باب اكتراثي،
وأهجر ذاك الهدوء الدميم
الذي لم يزل في الهويّة أصْلي
وفصلي
تأخرتُ عنّي
وصلتُ قبيل القنابلِ
قبل افتراس البلادِ
وقبل اشتداد الفتاوى
فكنتُ أصلّي على مذهبيّ
الهامشيّ
وأُعلي حفيف الصلاةِ
إلى أن تغارَ الحدائق
في شعر بنتِ الجوارِ...فتاتي
وتطلق أسماءها المشتهاة
على من تظنّه سرّ الفراسةِ
أو معمدان السهوبِ

كأنّي بها لا ترى ما أراهُ
وحينَ تُنصَّبُ يأسي أميراً
أصدّق حدسي
وأصبح قاب ملاكينِ من ناطحات
السرابِ
سوى أنني أدركُ الآنَ
معنى احتضاري
وأسباب عقمي
وطعم التسكّع تحت الترابِ
تنادي الفتاة
وقد أذهلتها بروقُ الفناء:
" لماذا أخذتَ مفاتيح قلبي
إلى عمق موتك بين المنافي؟؟
وأين البلاد التي أثخنتك..
التي أركعتك..
التي...
والصفات تطول"
ـ وماذا يساوي الوطنْ؟؟
بحزن تقولُ
ـ " ثيابي ...!!"
وأجهد كي لا تبين الرقعْ
ـ عجزتُ فزدني..!!
ـ سجونٌ،
نساءٌ،
هتافٌ مُعادٌ يمجّد أقمشةً
ألّهتها البقعْ.
ـ ومن أنتَ حتى تقول الهراءَ بحق
الوطنْ؟؟
ـ أنا المتأخّرُ عنّي..!!

سأنقش لوح المراثي بحبر قليل الحياءِ
أفتّش جيب الحطامِ
إذا ما تعبتُ
وأفْلَسَ حزني
أنا سيّدٌ من أنين
ولي معجزاتي
.....
فمن معجزاتي
بكاءُ الأصابع إنْ ضيّعتها
الخصورُ
وسير الكروب على ماء روحي
وميل العقارب في ساعة العُمْرِ
نحو الزوالِ
ومن معجزاتي
انغلاق الطريقِ إلى سرّ حزني
ونبع الفكاهةِ من صخْر يأسي
وجرُّ المواويلِ فوق الرمالِ
ومن معجزاتي
بقائي العصيّ على قيد صوتكِ
قبل اندلاع العراءِ
وقبل احتراف الزوالِ
وقلّة من ودّعوني
وما هيّئوني لرَكْبِ المُحالِ
وأعجبُ من سائر المعجزاتِ:
بقائي ـ على رغم كلّ المواثيقِ ـ
خصماً لذاتي..!!
...
تهزّ الفتاة النشيد
فتسقط روحي
وتنهض مرجانة في ظلام
الشجنْ
أنا الآن في برزخِ الجائعينَ
أُجمّلُ فزّاعة "الأعدقاءِ"
أردّد خلفَ الرفاقِ النشيد.
يعيشُ الوطنْ
يعيشُ الوطنْ!!
إذاً فلأمتْ
وليمتْ ورد قبري
ووحل الدروب التي قد تجيء
بمن لم تراني
على قيد يأسي
ومن أذهلتها القصيدة قبل العزاء
ومن حاولتني
ولم تلتقط في خضم الغريزة
شيئاً سواي..!!
جناب الوطنْ.......
أنا محض رقم على دكّة المستحيل
وقيّاف أكذوبة القانعين
أنا رقعةٌ في قميص الولاء
ورمّانة شرّختها المِحَنْ

فهلْ لي إذاً
يا جناب الوطنْ
بمتري ترابِ
يحنّان فيّ سكون الكآبة
أو يحجباني عن الأمنياتِ؟؟
وهل لي بمن يعتني بالأنينِ
الذي خلّفته القصيدةُ
قبل الزوالِ؟؟
لأوصي بُنَيّ الذي لم يجئ:
يا بنيَّ احتملني
فإنك سرّي
وإني نقشتكَ فوق الرمالِ
..تأخّرت
فاخلع نعال الرزانةِ
هيا..وردّدْ وراء الهواءِ سؤالي
وزدني ذهولاً
فكلّ المعارف زادتني جهلاً
وما كنتُ أعرفُ
أني بياض النهايةِ
أنّي
القصيدةُ
إذْ غادرتها ظلالي

* شاعر من سورية

# القطيـــع

منير محمد خلف *

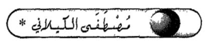
إنَّ القصيدةَ لا تجيء مع الحبيبةِ.
والحبيبة لا تجيء مع القصيدَهْ.

كلّ الجراح مسافةٌ
بيني وبين أصابعي
مخبوءةٌ في بئر روحي.
.. في خزانةِ عرسها
أطيار مملكةِ النّواحْ.
لكنّ قلبي
شامخاً يبقى
ويُطلِقُ في النداءِ
حمائمَ الوقتِ الجميلِ
ويزرع الهاماتِ في قمم الرّياحْ.
وأُطلّ من وطني عليَّ
لكي أراني
بين صبّاراتِ أجدادي
وأحصنةٍ من النورِ المهاجر
نحو قلبٍ
لا يملّ من الصّياحْ
وأُطلُّ من صوتي على وطني
وأرسمُ في الخرائط كلِّها
توتَ البلاد
ووجهَ أُمي،
أقرأُ التاريخَ
أحفظُ ماءَ عشقي
والصباحَ،
وصرخةً من عهد عادْ.
أصطادُ أُغنيةً
وتخرج من كهوف القلبِ
أنهارٌ من الصمتِ المحاصرِ
بانتماءاتِ الحنينِ المرِّ
بي،
وبنسوةٍ كتبَ الجنودُ
على جلودِ صباحهنَّ
معاركَ التفتيشِ
والعنبِ المسافرِ
وانتصارِ الرّيح
تحت عباءةِ الماضي الخجولِ
يدقّقون ترابَ روحي
ينقشونَ على دمي سجناً
ويقترحونَ أنّ الأرضَ
مازالتْ تخبِّئُ نارها
ونهارها
ويلوّنون أصابعي
بالعقمِ والحُلْمِ القتيلِ
ومهملاتٍ
من حِدادْ.
الآن أفهمُ عادةَ الأمواتِ
في إهمال مَنْ حفروا لهم أصواتهم
وبكوا على أحلامهم،
وفهمتُ مالا يفهم الحرّاسُ
من وقفاتهمْ
وفهمتُ أنَّ أولئك الأوغادَ
يغتالون أمكنتي
وأزمنتي التي لم تأتِ بَعْدُ
ولم تصلْ،
وهناكَ مَنْ يتكلسون على دمِ الذكرى
وأعناقِ الغناءْ
ويعلّبون هواءَنا وكلامَنا
ويجرّدونَ حدائقَ النعناعِ من
أحلامنا،
هم يُحرقون قصائدي
هم يشربونَ حليبَ روحي
يُقفلونَ يَدِيْ على أبوابِهمْ
ويهرّبونَ حمائمي لصقورهمْ
لغرابهم سطحي
ونافذتي الصغيرةَ لانتظاراتٍ
يكبّلُها الحنينُ
بألفِ صوتٍ من دخانْ
هم يرفعونَ يديَّ نحو طبولهم
ويمزّقون بكارةَ الآتي
بأظفارِ الوداعةِ والبهارْ،
وأنا أمدُّ حدود روحي نحو روحي
حطِّموا يا أصدقاءُ
جماجمَ الإسطبلِ
كونوا كالصغار
مُعبَّئين ببرتقال الفجرِ
كونوا واضحينَ وغامضينَ
وشاغلينَ الرّيحَ عن أفعالها،
لا تشلحوا أوضاعكُمْ
لا تشرحوا أحلامكُمْ
ما ضاعَ منكم من صباحٍ
يطلعُ التّفّاحُ من كتفيهِ
يورقُ كالينابيعِ الضحوكةِ والكنارْ.
سأرى البلادَ كما أشاءُ
وأنتمي لحبيبتي،
ماءٌ يمدُّ جذورهُ في راحتيَّ
يمشّطُ الدّنيا
بأوجاعِ الكتابةِ،
ربّما تأتي الحبيبةُ
مثلما تأتي القصيدةُ
وهي تحملُ سلّةَ الأفراح في يدها
وتركضُ نحو صمتي والندى
تَطوي الربيعَ على الربيعِ
تُفصِّلُ الماضي
على أطراف إصبعها
وتولد كي تنامْ
ما الفرقُ بين أصابعي
- إنْ لم تكنْ مشغولةً
بأصابعِ النهر الجديد

بشَعر أنثى أشتهيها
من طفولة جرحنا وقلوبنا
أنا أنتمي لهوائها وفراتها
وهي الجميلةُ والرقيقةُ
تحتسي من ماء روحي
تُخرجُ الأسرار من فنجانها
وتغوصُ في عمري
وتعرف أنني وَجَعٌ ونارْ،
أو لامسَتْ ريحُ الخريفِ أصابعي
وغزا جروحي سنديانُ القهرِ
روحي أدمَنَتْ أوجاعها
وتعلَّمتْ لغةَ الحصارْ ـ
ما الفرقُ بينهما
وبين طفولتي؟؟؟
ماذا أقصُّ من الحكايا..
من تفاصيل المرارةِ
والمرايا في دمي
تُلقي شظاياها
وترحلُ
مثل نهرٍ نائمٍ أو حالمٍ
والناسُ
تخنقُهم بداياتُ الوداعِ
ويهربونَ من الهروبِ
إلى التماعات المدينةِ
والمدينةُ شقّةٌ مطعوجةٌ
أو غرفةٌ مشنوقةٌ
أو ظلُّ ريحٍ
أو سرابٌ،
لا أرضَ تحملُ ظلَّنا
لا حُبَّ بين الناس،
إنَّ قلوبَهم خِرَقٌ،
ونظرتهم إلى الدنيا
كنظرتهم إلى المرآةِ
حين يُرتِّبون أمامَها أكتافَهمْ
ويُورِّطون البحر في أحلامِهِ،
ويصوِّرونَ العمرَ علبة مرتديلا،
هم يعبدونَ نساءَهُمْ
ويعلِّقون على الرياح كلامهُمْ
هم يحكمون على الظواهرِ
يُرشدون قلوبَهم
لخرافةِ الماضي
على أبوابِ حاضرهم،
ويلتمسون من أعيادِهم حَطَباً
لِما كتبتْهُ فوق عقولهم أحقادُهُمْ
عمرٌ مضى
وأنا المعبَّأ بالحنينِ وبالحريقْ
أُحصي فساتينَ الغيابِ
وأحتمي بالخوفِ
والألم العتيقْ.
( يا جنةً من دون ناسٍ
لا تُداسْ ).
عَطَشٌ..
وصحراءٌ من الذكرى
وقافلةُ اليباسْ،
الآن أرمي جبهتي في النّهرِ
أُلقي دمعةً مكسورةً نحو النجومِ
لكي أرى كلّ الذين
تعوّدَتْ ضحكاتُهم
أن تحتفي بوجوهنا
حتّى نجرِّبَ مرَّةً
أنّا قُتلْنا
واكتفينا بارتداءِ قميصِ يوسفَ
واختفينا
مثل أذيال النّعاسْ.
يا من يصيرُ غيابُنا حَبَقاً عليهم
يحلمون بأنّهم سيُبلّطون الرّيحَ
لا...
هم يقرعون نوافذ الذكرى
وما قد كان من حُلُمٍ
يغطِّي ساعديهِ الغَيمُ
أهملَهُ المطَرْ
والآن يحملُهُ الغبارْ
ماذا أُخبِّئُ في يديَّ
وفي يديكِ خواتمُ الفرحِ المعارْ
ماذا أُخبِّئُ في كلامي
والكلامُ هو الحصارْ.
أنثايَ
كوني قرب روحي
واختمي قلبي
فإني لا أريدُ بأنْ أظلَّ بلا ختامْ
أو حطِّمي وجعي
فقد غادرْتُ من زمني
وقلَّبْتُ الشوارعَ في يَدِيْ
وهربتُ مني
كي أحرِّرَ شهقتي
من صوتِ بئرٍ
ساكنٍ في قعْرِ آهْ؛
ووضعتُ عمري
فوق أسوارٍ من الياقوت في شفتيكِ
تختصرُ الأكاليلَ الرّطيبةَ
بين راياتِ الصقيع
وكائناتٍ في الجبـــــاهْ
وتكنُّسُ الماضي من الماضي
وتُعلِنُ أنني
مُتكسِّرٌ بين القصائدِ والشّفاهْ.
ألكلِّ أنثى
في تورُّطِ قلبها
ورَقٌ من البابونجِ المهزومِ من
أضلاعنا..؟
ولكُلِّ أنثى
في طفولتنا انكسارٌ نائمٌ..؟
ولكلِّ ما يأتي به الشعراءُ من أوجاعهمْ
طُرُقٌ تُقاتلُ سالكيها....؟
ربّما
خانت جهاتي خطوتي
مثل الخريفِ على الرصيفِ
تساقطتْ ما في الشفاهِ من القُبَلْ
وتكحّلَتْ بالرّيحِ
أحلام المسافاتِ الجديدةِ والكلامْ.
أدعوكِ خاتمتي
اختمي بالفجرِ ما تركت لنا الأيامُ
من أيّامنا،
زهري على الشّبّاكِ
ينتظرُ القصيدةَ.. والحبيبةَ..
والولادةَ.. والغناءْ.

* شاعر من سورية

# "رهائن الغَيْب" لأمين صالح، ما يَتَعاظمُ "شرًّا" مَحْضًا يُنشِئُ في الأثناء قِيمَه الخاصّة



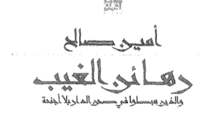
مُصطفى الكيلاني *

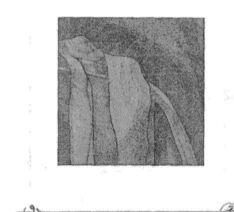
١- الحنين إلى ماضٍ تَقضّى.

" يبتسم حميد ويُسْدل أجفانه على أعوام ضاجّة تتراكض في ربوع الأمس... مِثْل غيب يُسدل الستائر على رهائن لا يعلمون أنّهم رهائن" (١).

تشي خاتمة النصّ بمسار كامل من الأحداث، بضَرْب خاصّ من الاسترجاع، بَدْؤُه لحظةُ التذكّر ومرجعُه تلك اللحظة ذاتها. وإذًا المرويّ إبْحار في ذات الرّاوي المتذكّرة المزحومة بالحنين إلى ماضٍ تقضّى وترك ظلاله وأطيافه في عميق الذاكرة كما أبقى نُدُوبه وأوجاعه، استيهاماته وأفراحه المُبْهَمَة المُحاصرة بَدْءًا وانتهاءً بقلق الانقضاء.

كذا الزمن في "رهائن الغيب" دائريّ وإن اتّخذ له في عديد المواطن شكل التّمَدُّد والانسيال، حابِس الذات الراوية وحبيس وضع له علاماته الشيْئيّة الخاصّة الّتي تحيل على مكانٍ بِعَيْنِه (حيّ الفاضل)، ومرحلة تاريخيّة هي الستّينات من القرن الماضي.



إنّ الالتفات أو التذكُّر في "رهائن الغيب" لأمين صالح نَهْج خاصّ في الكتابة وَسَمَ عديد الروائيّين في ساحة الإبداع الأدبيّ العربيّ منذ ثمانينات القرن الماضي إلى اليوم(٢)، وهو الأقرب إلى كتابة السيرة الذاتيّة بتخييل خاصّ يمنع السرد من الإيغال في المُطابقة (Dénotation) ويُكسبه الإيحاء (Connotation) بَوَافر الحنين وعظيم اليأس القادر على إثمارِ مَعْنًى مّا بِمُمكن الأمل (٣).

إنّ الالتفات وَجْهٌ لتمثّل السرد الروائيّ بِرَغبة الفرار من جحيم الحاضر وكوابيسه أحيانا، وهو السعي إلى إكْساب الوجود معنى مّا، كأن يحلّ زمن الذات محلّ تاريخ المجموعة، بل ينكشف التاريخ عبر ذلك الزّمن بدَقيق صُوره وخيالاته وهواجسه ورغباته وأحلامه وكوابيسه، وبمُحصّل تاريخ الطفولة ومُجمل الرموز الحافّة بالبدايات قبل انحراف الكينونة عن الأصل الأوّل وتورّطها في جحيم العادة والتكرار وانحباس المعنى.

كذا يحرص الراوي في "رهائن الغيب" على استدارة الزمن بتحويل وُجهته من الانسيال نحو المستقبل إلى الاسترجاع الّذي يفتح الحاضر، من موقع اللحظة الكاتبة، على الماضي.

فتنشأ الدائرة الأولى منذ بدْء المَرْويّ تبعا لحركة "التفافيّة"، على حدّ عبارة غاستون باشلار(٤) تكتسب بها الذات الراوية استطاعة التذكّر والحلم أو التذكّر بالحلم والحُلم بالذاكرة ليتهدّم بذلك نسق الاطّراد في معتاد المرويّ، كأنْ تلد دائرة البدْء دوائر تُعيد نظم الأحداث بما يُشبه حركتيْ المدّ والجزر عند تداخُل السرد والشعر، الواقع والحُلم، المَرْويّ والمُتخيَّل باستيهامات الرغبة في تسكين اللحظة (الآن) وشحنها بأطياف الماضي وظلاله تصعيدًا لحُبْسة قديمة ونُشدانًا لأمَلٍ مّا هو سليل يأس مُتعاظِم أساسهُ قلق الانقضاء، الفاجعة، الموت، الخوف من المصير. لذلك سعى المرويّ إلى الالتفاف "بالماضي" سعْيَ الذات الراوية إلى اللواذ بشرْنقة ذكرياتها وأحلامها

وكوابيسها الخاصّة.

٢- سُؤال النصّ الأجْناسيّ.

لئن استلزمت لُغة السرد في معتاد الكتابة الرّوائيّة "تَعَدُّد الأصوات" اختلافا مع لُغة الشعر في المتداوَل القديم لكتابة القصيدة الّتي تقوم على واحِديّة الصوت وتغايُر النبرات،حَسب المنظور الباختينيّ (٥) عند المقارنة بين لُغة الرواية ولغة الشعر، فإنّ سرديّة "رهائن الغيب" تنخرط في عصر جديد للكتابة الروائيّة، كأن يتحدّد أساس النصّ "بالشِعْريّ" (٦) الّذي هو مرجع الشعر كما هو مرجع الرواية ومُختلف الأجناس الأدبيّة والفنون على حَدّ سواء. وعلى هذا الأساس يُقارب النصّ بنواته الوالدة (matrice) المرجعيّة لحظة القصيدة، كما يتأكّد حضور "الشِعْريّ" بالإبطان حينما ينزاح السرد عن نسق اطّراد الأحداث في وصف المُطابَقة إلى المُؤالفة بين دفْق الأحداث-الذكريات وزخم الحالات، لتتّخذ الكتابة لها بهذه الوجهة من "السطح" المُتمدّد المُنكشف إلى "القاع" المُجَوَّف الغارق تمامًا في كثيف ظلاله وأطيافه بنية النصّ المُختلف الرافض لصفاء معدنه "الأجناسيّ" المهووس برَغبة التمرّد على ذات كاتبه وكافّة قُرّائه المُفترَضين، لأنّه نصّ كاشف فاضح مُتوتّر يُقارب أدب السيرة الذاتيّة حينًا بنُزوع مختلف إلى كتابة الاعتراف (confession)، ويمارس ضَرْبًا من "الرقابة الذاتيّة" حينًا آخر لحظة اصطدامه بسُلطة الحظْر الماثلة فيه المُندسّة في أدقّ خَلاياه. فيلوذ بالشعر المُرْسَل وحُلم الرغبة خوْفًا على الكتابة من مُطابَقة مَحْض تُفْقده ألقه الإبداعيّ ومن قتل مجازيّ مُنتظر بإمكان الحصار والمنْع في مُجتمع لم تَعْتَدْ ثقافته الأدبيّة بعْدُ على أدب الاعترافات. إلاّ أنّ السرد، وإن قارب السيرة الذاتيّة، لا يُحيل على كاتبه مُباشَرة بل يعتمد شخصيّةً – راوية مرجعيّة هي حميد الماثل بكثافة في كامل النّص والمُنفتح على عديد الشّخصيّات-الرّواة. فينْزاح النصّ عن جاهز السيرة

> **تنبني الرواية على مشاهد الحياة الخاصة بالشخصيات ومواقفها وأفعالها وأقوالها لتتحدد شيماتها الكبرى**

الذاتيّة إلى صنف كِتابيّ يُراوح بين التذكُّر والتخييل ليزدحم بالحالات الكامنة حينًا وراء الأحداث الموصوفة والمُنكشفة أحيانا كُلّما اصطدم زمن الأحداث بلحظة التذكُّر البدْئيّة الّتي هي بمنزلة التذكير الموجع بحقيقة الانقضاء التراجيديّ.

كَذا يخرج النصّ عن مُعْتاد السيرة الذاتيّة بالتبعيد ظاهِرًا بين أمين صالح و"حميد"، الشخصيّة الراوية الأولى في "رهائن الغيْب" خلافًا لِمعتاد بنية السرد في السيرة الذاتيّة القائمة على التماهي الكامل بين الكاتب والشخصيّة المحوريّة مُمثَّلَةً، حَسَب العادة، في الضمير المُفْرَد المُتكلّم. وكأنّ "حميد" هو الوجه الآخر للذات الكاتبة، ذلك الطفل الماثل في الأعماق يعود ليظهر من جديد بفِعْل الكتابة (٧) بِسحْنة كائن آخر وباسم مستعار، ويكون الحاضر والشاهدُ باستمرار.

و لأنّ "حميد" هو ذاك "الطفل القديم" القابع في ظُلمات الزمن المُنْقضي المهووس برغبة الاسترجاع خَوْفًا من التلاشي الكامل في عالم النسيان فهو الذاكرة تستعيد مشاهد شتّى لِشخصيّات ومواقع ووضعيّات وتزدحم بعديد الأزمنة المُتقطّعة (٨) استجابةً لِتداعيّات الذاكرة ونتيجة التردُّد بين مدى الاقتدار على التذكّر والنسيان.

وبهذا المنظور يتّسع مجال الأساليب بتَعَالُق عديد الأجناس داخل البنية النصّيّة الواحدة، وذلك بمجموع العناصر التالية:

أ- أسلوب كِتابة المُذكّرات الّذي استدعى اختصار الفصول وتجزيء المرويّ.

ب- أسلوب الوصف المشهديّ، كأنْ تتحدّد الفصول بعلامات مكانيّة وزمانيّة وبشخصيّات وحِوارات ومواقف هي أقرب إلى الكتابة السينمائيّة.

ج- أسلوب الشعر حينما تدّاخل رغبة التذكُّر والشعور الحادّ بالانقضاء القادم على غرار ما حدث من انقضاء سالف.

د- أسلوب التجريد باعتماد سرد التناوُب، وذلك بتنقُّل الرّاوي المرجعيّ (حميد) بين الشخصيّات، أتراب الماضي في زمن الطفولة البعيد قصد تفكيك مسارّ الحكاية الواحد بمَجْموع مسارات صُغرى تتناظم، وباستقدام تأثيرات الرسم والموسيقى في بعض المواطن لتتفتح بذلك علاميّة السرد والكتابة الأدبيّة عامّةً على مختلف الفُنون.

٣- بنية المَرْويّ: الالتفاف حول ذات الراوي (حميد).



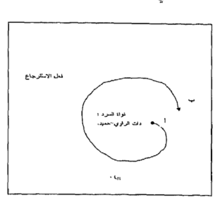

إذا بحثْنا في نظام المَرْويّ بَدَا لنا حميد ماثلا في "البدْء" و"المُفتتَح"(٩) وفي مُجمل الفصول الأربعة والسبعين بكثافة الإسناد إلى الضمير المُفْرَد المُتكلّم. إلاّ أنّ هذا الحضور يستدعي تشريك الشخصيّات الّتي تحوّلت من الغياب إلى الحضور بفعل التذكّر ليتعدّد المَرْويّ بأسلوب التداخُل بين المسارّات الصغرى للشخصيّات ضمن بنية اطّراديّة واحدة تنطلق من لحظة التذكُّر ابتداءً لتعود إليها انتهاءً:

"لاَ لَمْ أُولَدْ هكذا. لَمْ يُولَدْ حميد هكذا" (١٠)

"يبتسم حميد ويُسدل أجفانه على أعوام ضاجّة تتراكض في ربوع الأمس..." (١١)

فتُحَدّ حركة الزمن بموقع الراوي المرجعيّ، لتتّخذ لها شاكلة الاستدارة

حيث تلتقي نقطة البدء ونقطة الانتهاء كالآتي:




غير أنّ ظاهرة التفاف السرد حَوْل الراوي الأوْحَد (حميد) استلزمت تنويع الصوت الواحد إلى عديد النبرات بما يصل بين حميد وأترابه وشخصيّات أخرى تَنَقُّلاً بين الأسماء تَبَعًا لإحصاء الجدْول التالي:

إلاّ أنّنا نُلاحظ عند استقراء مُجمل النصّ وجود شخصيّات أخرى تندرج ضمن عوالم الشخصيّات الأكثر حُضورًا حسب الجدول السابق، كأفراد عائلة حميد وأبي مفتاح وأمّه وأبي أحمد ومجموع سُكّان "حيّ الفاضل"...

فيتواصل الأنا والآخر/الآخرون، الموجود والوجود، المجتمع والطبيعة بشاعريّة تتآلف ضمنها رومنسيّة الحنين إلى زمن سالف وواقعيّة المشهد الموصوف ووُجوديّة الموقف حينما يُسْفر موصوف الحال والمشهد عن عديد الومضات الحكميّة الأقرب إلى بداهة الحياة منها إلى قَصْديّة التَفَلْسُف.

و إذًا بحثنا في نسبة حُضور الشخصيّات استنادًا إلى الجذاذة السابقة تَبَيَّنَ لنا ما يلي:

أ- الحضور الدائم لـ حميد- الراوي في كامل الفصول.

ب- الاحتفاء عَبْر الذاكرة بأتراب الطفولة. وكأنّ هذه الشخصيّات، على اختلافها، تُمثّل أبعاد الشخصيّة الراوية بالزمن المُشترَك والوضعيّة الواحدة، باستثناء نبيل المُنتمي إلى عائلة تاجر ثريّ، وكريم الّذي لا يشارك الجماعة ألعابهم إلاّ قليلاً...

ج- إيلاء خلود كبير اهتمام، فهي الماثلة بكثافةٍ في ذات الراوي، تسكن ذاكرته وتندسّ في أعماق روحه، وهي الحلم الجميل في بداية النصّ، يتهدّم في الأثناء حينما تفقد الأنثى طفولتها وطهارة المعنى البَدْئيّ إلى الأبد وتحتجب عن الأنظار.

د- توسيع دائرة الاهتمام بِفعل التذكّر حينما تشمل الرؤية السرديّة كُلاً من

| أسماء الشخصيّات | الحضور حسب أرقام الفصول | الحضور حسب عدد الفصول |
|---|---|---|
| حميد | كلّ الفصول | ١٥ |
| مفتاح | الفصول: ٣/٥/٦/٩/٢٣/٢٧/٣٦/٣٧/ ٣٩/ ٤٠/ ٤١/٥٦/٦٦/٦٧/٧٤ | ١٥ |
| زكريّا | الفصول: ٣/٥/٦/١٨/٣٣/٣٨/٥٣/٥٦/٥٩/ ٦١/٦٥/٦٩/٧٠/٧١/٧٤ | ١٣ |
| كريم | الفصول:٣/٥/٦/١٠/١٩/٢٨/٥٣/٥٦/٥٩/ ٦١/٦٥/٦٧/٧٤ | ١٠ |
| خُلود | الفصول: ٤/٧/١٢/١٩/٢٤/٢٦/٣٤/٥١/٥٧/ ٧٤ | ١٠ |
| نبيل | الفصول: ٢١/٢٩/٤٢/٤٣/٤٤/٤٦/٥٠/٥٦/ ٦٣/٦٧ | ١٠ |
| عزّوز | الفصول: ٣/٥/٣١/٣٢/٥٣/٥٦/٦٥/٦٧/٧٤ | ٩ |
| سلطان | الفصول: ٣٥/٤٢/٤٥/٤٦/٤٨/٧٤ | ٦ |
| عفاف | الفصول:١٣/٢٥/٣٠/٥٤/٧٤ | ٥ |
| حمزة | الفصول :١٣/٢٥/٣٠/٤٧/٧٤ | ٥ |
| بثينة | الفصول: ٦٢/٦٨/٧٣/٧٤ | ٤ |
| أحمد | الفصول: ٤٩/٥٢/٥٥ | ٣ |
| حمدان العامر | الفصلان ٤ و٧ | ٢ |
| سنان | الفصلان ٥٨ و٧٢ | ٢ |
| عيد | الفصلان ٦٢ و٦٣ | ٢ |
| جوهر | الفصل: ٦٤ ٧٤ | ١ |



عفاف وحمزة وسلطان وأحمد بِضَرْبٍ من التعالُق الخاصّ بين الحُبّ والقوّة (الفُتوّة) والسياسة، كأن تشمل هذه الثيمات الأساسيّة عديد المواطن وصْفًا بانوراميًا للأحداث أو وَصْفًا باطنيًا ينفذ إلى أعماق الشخصيّة العاشقة المدفوعة في الداخل برغبة التواصُل مع الآخر لقاءً مُباشرا أو تراسُلاً. وحينما يتعالق الحُبّ والقُوّة تنتصر سلطة الحُبّ على القوّة. ولحظة تنزاح القوّة عن الحُبّ تُضحي عُنفًا في اتّجاه، كما تستعيد القوّة حكمتها بالسياسة في اتّجاه آخر نتيجة حضور الحبّ على شاكلة أوسع من الذات، إذْ يتحدّد بالالتزام، وبمجموع قِيم وطنيّة وإنسانيّة.

هـ- تصيُّد اللحظات النادرة عبر شخصيّات أخرى، كـ حمدان العامر ووالد مفتاح السكّير وعيد المختبل وجوهر المسكون بالخوف من الجّن وأبي أحمد وبعض المواقف داخل أُسَر الأتْراب، وهي لحظات أقرب إلى الوصف البانوراميّ الّذي يتخلّل السرد بين الحين والآخر كُلّما أوغل في الإبْطان لإكسابه صفة الواقعيّة.

و- البحث عن أُفُق للأمل في غمرة اليأس المستبِدّ بعديد الشخصيّات واصطدامها بجحيم الوضعيّة، كأن يحرص حميد الراوي على إكساب وُجوده معنى جديدًا بالحُبّ آنَ الانفتاح على بُثينة، تلميذة المدرسة، وبدْء التعَلّق بها في خاتمة المَرْويّ.

## ٤- ثيمات النصّ الكُبرى

تنبني الرواية، إذن، على مشاهد الحياة الخاصّة بالشخصيّات ومواقفها وأفعالها وأقوالها لتتحدّد ثيماتها الكبرى أساسًا ومرجعا بِمَنظوم العلاقات بين الراوي (حميد) ومختلف هذه الشخصيّات تَبَعًا للمواضيع التالية :

أ - الحُريّة تصل بين رغبة الفرد (حميد والأتراب ) وقهر الجماعة مُمَثّلاً في الأب والمدرسة وسُلطة الكِبار .

ب- الحبّ يُؤالف بين حميد وحمزة، وبين خُلود وبُثينة وعفاف .

ج- السياسة تتحدّد بالتزام أحمد وانخراطه الواعي في العمل النضاليّ العلنيّ والسِّرّيّ مع عديد الرفاق.

د- العُنف، وهو ظاهرة منتشِرة في عديد المواطن من المَرويّ لدى المؤسّسة (مدرّس التاريخ) والآباء ( أبو مفتاح على وجه الخصوص وحمدان العامر) والأطفال ( حميد وكافة الأتراب ) على حَد سواء، وتشمل الذكور لا الإناث. فهو سلاحهم المُشهَر ضدّ الإناث فعْلاً وقوْلاً، وهو بمنزلة القيمة المرجعيّة داخل عالم الذّكور، إذْ تتحدّد على أساسه منظومة التراتُب بينهم وتُقاس الفتوّة الّتي هي شرط الذكورة الأوّل في مُجتمع سلطة الأب واقعًا ومجازًا .

إلاّ أنّ هذا العُنف - القيمة يفترض سُنَنا للتداوُل ورثها الخلف عن السلف وتقتضي في الأساس مواجهة النِدّ لِندّه وتحاشي مُختلف أساليب الغدر عند المُواجهة، كمواقف الأتراب وأهل الحي المُتناقضة من سُلطان الفتى الّذي بادر بطعْن خصمه غَدْرًا...

هـ- الجنون، وهو البُعد الآخر للمشهد السرديّ الموصوف يَرِدُ عارضا في إحدى نهايات المَرْويّ، كحكاية عيد تحديدًا.

و- الأسطورة تعود بالمرويّ وعديد شخصيّاته (حميد وجوهر والأتراب على وجه الخصوص ) إلى أبعد الأزمنة في بنية الذهن المتحكّم بالجميع، كأن تشي عقائد الجِنّ والعفاريت السائدة في العالم المرويّ بالذهن العامّ. فتتعالق بذلك الحكاية والمعنى الأنتروبولوجيّ الحافّ بها لحظة تمثُّل الخلفيّة الميتولوجيّة لحكاية جوهر وأحداث "الخرابة" عند زيارتها لَيْلاً .

ز- الحُلم، ذلك الوجه الآخر للواقع في بنية المَرْويّ، كأنْ تتّسع مواقعه وتضيق وتختلف أشكالها ووظائفها بين حُلم النوم وحُلم اليقظة، وبين الإقامة (حميد) والسفر (زكريّا)، بحثا عن الأب الضائع )، وبين الرؤيا والكابوس، وبين الرتابة وهاجس التغيير، وبين اللغة بمُختلف عباراتها الرمزيّة والموسيقيّ (سنان عازف الساكسفون ورغبة التعلّم منه )، وبين الانغراس في واقع اللحظة بمُختلف مواقف التمرُّد الطفوليّ ورغبة التحرّر .

و إذًا " رهائن الغيب " بناء يتناظم في الداخل بهذه الثيمات الأساسيّة الّتي يُمكن تمثُّلها في مجامع دلاليّة ثلاثة تتحدّد بالتآلف والاختلاف :

- الحرّيّة والحب والحلم
- السياسة والعنف
- الجنون والأسطورة.

و لئن اختلفت هذه المجامع الثلاثة في المقاصد والوظائف فلها مواطن تدّاخل واشتراك، شأن التواصل الواقعيّ بين الذات الفرديّة وحياة المجموعة، وبين الكائن والكيان والمكان، وبين اللغة والعقل والذاكرة وما وراء - اللّغة والمخيال والنسيان، وبين المعقول واللّا - معقول، وبين المعنى واللاّ معنى، وبين المَوْجود والوُجود والعَدَم ...

إنّ فعليّة التذكّر بدافع الانقضاء القادم على غرار الانقضاء الحادث هي الأساس البدْئيّ والمرجعيّ لمُجمل المرويّ .



كذا الاسترجاع لحظةٌ يتيمةٌ، كحصاة تُلقى في غدير الذاكرة لتُنشئ دوائرَ تتناسل لاحقًا بما يُشبه " كتابة التداعيات "، أو كضَرْبة نَرْد بَدْؤها الأوّل هو القصد الكاتب الّذي سُرْعان ما يُنشئ النصّ الّذي يكتب صاحِبَه في الأثناء وعند الانتهاء .

إنّ أنا - الراوي هو بمنزلة نُقطة البدء والنواة الّتي تسكن عميق المَرْويّ. وما يتمدّد ويلتفّ سَرْدًا ليس إلاّ سَدًى يُحفّ بذلك " المركز " الجاذب ويلتفّ به ليستقبل إشعاعه الماثل فيه بصريح الدلالات وبالخفيّ منها .

وكما تُحَدّ لحظة " رهائن الغيب " بفاعليّة هذه النواة الّتي تُمثّل مرجعنا الأوّل في التأويل للتدليل بَدْءًا على شاعريّة النصّ رغم التزامه الظاهر

بالسرد، فإنّها تستدعي في المقام الثاني استقراء جماليّة السرد بمُختلف أساليب الوصف عند تحليل سدى المرويّ بُغية الكشف عن "شاعريّة السرد " و"سرديّة الشعر " في بناءٍ نصّي واحد سعى أمين صالح إلى توسيع مجاله التناصّيّ بعيدًا عن مسبق الالتزام التقليديّ بالجنس الأبديّ الواحد، كما أسلفنا .

### ٥- في سَدَى المرويّ.

إنّ المَرويّ بمُجمل بنائه لحظة يتّسع مداها بالتذكّر حينما تَزامَن "الإقفال" في اتّجاه العالم الخارجيّ والانفتاح صوب الداخل نُشدانًا لاستراحة تُحقّق بها الذات الراوية بعضا من الطمأنينة عند استرجاع العديد من صُوَر الماضي. ولأنّ نقطة البدء غارقة تماما في النسيان فقد التجأ الراوي إلى المخُيال بُغيَةَ تمثّلها: "كان المطر الأزرق الّذي يطرق بِرِفْقٍ أهداب امرأة تُطلق الصرخة تلو الصرخة ..." (١٢).

فَتَتَحَدّد الولادة، تقريبا، بإيحاء لغة الشعر: " والحُبلى بي كانت تصقل مرآة الولادة وتقطف قدري من رحم الصدفة، وكنت أرضع حليب الغواية من ثدي المجهول، الحامل مصيري بِيديْن من صلصال".(١٣)



تلك هي، إذن، ولادة الكائن قبل نشأة الاسم تستدعي في البدء "رُؤية المُصَاحَبة" بتوظيف لغة الشعر ولغة الحلم مَعًا (١٤).

كذا يبحث السرد له عبْر الذاكرة والمخيال منذ البدء عن أوّل الجذور، عن العتمة- العتبة المُفضية إلى نور الحياة، إلى "مرايا حيّ الفاضل في العام ١٩٦٣" (١٥).

و إذًا الولادة الفعليّة للسارد تتزامن ووعي المكان وَمَا في المكان من أشياء ووُجوه : "الطرقات، الأزقّة، البيوت الطينيّة، المصابيح المُعلّقة على أعالي الجدران، الكلبان الهزيلان يُبعثران أكوام القمامة، الناطور يخرق أحشاء الليل بمشعل كهربائيّ وسعال مُفتعَل، إلى الحوش، الدرّاجة الهوائيّة القديمة، الصناديق الخشبيّة وأدوات النجارة والحُجرة الصغيرة حيث ينام حميد (الراوي ) وشقيقاه وشقيقته(١٦) وكما يشهد المَرْويّ على زمنيْن لولادة الراوي : ولادة الجسد وولادة الوعي يكتفي بالإلماح إلى زمن البدايات ويُوغل في تفاصيل الزمن اللاحق منذ نشأة الوعي وتناميه ببلوغ حميد سِنّ الثالثة عشرة(١٧).

فيتحدّد الاسم (حميد) بالمكان والأسرة الفقيرة وألعاب الطفولة ( المقلاع والدرّاجة...) مع الأتراب . ويتّسع أفق هذا الاسم بالشخصيّات الأخرى وصولا إلى المجموعة الشعبيّة الماثلة بكثافة في ظاهر المشاهد السرديّة الموصوفة وعميقها. وحينما تنشط الذاكرة في بَدْء المرويّ يتعالى ذلك الحنين إلى زمن البدايات :" وعندما يعرج كريم فإنّ الأرض تعرج معه، كذلك العتبات والشبابيك"(١٨)،

"تأبّط إرث الثورة وراح يرجم الضواحي بالعصيان، فَصَار نَهْبًا لِزنازن تتقاذفه في فُجور" (١٩).

" الآن كُلّما شممت رغيفا رأيت عزّوز يذرع بهو الذاكرة مُختالاً في مشيته، فصيحا في صمته، فأشعل قميصا لعلّه يأتي إليّ جالبا وصيفات حُلمه والقهوة الّتي يحبّها، ومَعًا نرفع الحجاب عن قارب يُبحرنا إلى أرياف الطفولة " (٢٠)، " عندما يعدو زكريّا تعدو معه السنابل والشرفات، وعندما يهفو إلى السفر تهفو معه الحقائب والمجاذيف والعاصفة ..."(٢١)،

"و عندما يسهر مفتاح مع جنونه الكامن يسهر معه السعف واللهب والجداجد. لم يكن مُغرما بجنونه غير أنّه كان يُؤويه في شريان الحجر كما لو يُؤوي سِرّا صديقا في خَوذة الأزل"(٢٢)...

و لأن شخصيّات الأتراب مُختلفة تكتسب ذات الراوي ثراء التّعَدُّد بالثروة والحلم والسفر والجنون.

و لئن سعى الراوي إلى تركيز المَرْويّ بهذه النواة الصُلبة مُمَثّلَةً في حميد وأترابه فقد وسّع من آفاقه بعديد التفاصيل وحُرّيّة التذكّر أحيانا عديدة رغم تأثيرات الرقابة الذاتيّة الّتي تعوق الذاكرة عن الاستمرار في الكشف عن مُخَبّآت كثيرة في حياة خلود "طفلة الخمسة عشر رَبيعا"(٢٣) بجسدها الأنثويّ الوفير المُكتمل وخلوات الأطفال الأتراب في المكان-الخرابة بعيدًا عن سلطة الآباء والمُؤسّسات وبعض المشاهد من حياة الفتيان الكبار... إلاّ أنّ المرويّ يميل غالبا، وكما أسلفنا، إلى "كتابة الاعترافات" بِضَرْبٍ خاصّ من الكشف عن وقائع حدثت بالفعل، كبعض مشاهد "سنما الظهيرة"(٢٤) وتطلّع حميد إلى خلود، وحمزة إلى عفاف "ذات الضفائر المبتلّة برشاش الحُبّ، الكامنة قرب النافذة تُطلّ سِرًّا خشية أن يراها أحد" ...(٢٥)، وكراهيّة سلطة الآباء والمدرسة والمُدَرّسين (أستاذ التاريخ على سبيل المثال)، وعُنّة أبي مفتاح الّتي حوّلته إلى سِكّير، والحقد الطبقيّ على نبيل الّذي يخفت حينا ليظهر أحيانا، وحدث استمناء عزّوز (٢٦)، وتطلّع كُلّ من حميد وعزّوز سِرًّا لجسد الجارة عند نشرها الغسيل(٢٧)، وفضْح عنبر اللوطيّ(٢٨)، واستفحال العُنف (٢٩).

كذا يوغل المرويّ في عالم "الشرّ"، إذْ يتّجه إلى خفايا النفوس ومُظلم الأقبية والزوايا نُشدانا لوَصف الوقائع كما هي بإكتسابها طابعا تراجيديّا في بعض المَواطن، كأحلام الفتية وكوابيسهم الّتي لا تنقطع ووحشيّة الأب في حياة مفتاح وغيابه المجهول في وعْي زكريّا... فتتعاظم بنية المَرْويّ بتفاصيل حياة التمرّد والانتصار لـ"قيَم الشرّ" والمُغامرة في الدفاع عن الذات من شتّى الأخطار المحدقة بها، كإقدام مفتاح على إحراق أبيه بإضرام النار في البيت بعد فاجعة طرده وأمّه إلى الشارع. إلاّ أنّ صُوَر "الشرّ" الواردة في عديد المَواطن تشي في الأثناء بأصيل القيم الإنسانيّة وعميقها، كتعاضُد الفتية الأتْراب ومُقاومة التسلّط

وانتصار الحبّ على مختلف قوى الحظر(٣٠)، والالتزام السياسيّ (٣١).

### ٦- كتابة "الشرّ" والحنين إلى جذور أخرى عميقة تلاشت إلى الأبد.

إنّ تعاظُم الشرّ في سيرورة الأحداث هو الحافز الأكبر على نقل المَرويّ من رومنسيّة الحال إلى واقعيّة الحدث-الحال بـ"كتابة الأعماق" عبر ذاكرة التفاصيل وحنين الذاكرة. وما يتعاظم "شرًّا مَحْضًا" في عديد المشاهد المتراكمة المتداخلة بأسلوب تداعيات الذاكرة يُنشئ في الأثناء قيَمَه الخاصّة الّتي تسعى إلى الكشف عن المُخبّأ الدفين داخل عوالم الذوات الفرديّة وضمْن مخيال الجماعة وذهنها الخُرافيّ. وإذًا "المكر" الماثل في مُجمل النصّ إعلان خفيّ للتمَرُّد والعصيان، فبـ"الشرّ" يُقاوَم "الشرّ المحض" لَحظةَ يستدعي التسلّط إليه نقيضه الكامن فيه، كالابن يُغالب سُلطة أبيه، وكالأنوثة تُقاوِم عَنَتَ الذكورة وعنجهيّتها بالجمال ونداء الشهوة، وكالحُلم يهتك أسرار القيم الراكدة الموروثة، وكالجنون يفضح أسطورة العقل الواحد المتغلّب أبدًا، وكالثورة سليلة الشعور الحادّ بالقهر والخذلان، وكالسفر يحلم به بعض الكبار والصغار على حَدّ سواء ويفتح بحر الحكاية على وسيع الآفاق، وكالموت المُرْجإ الماثل في تلافيف وعي لحظة التذكّر يحفز الذات الكاتبة على الكِتابة، إذ الكتابة في آخر المَطاف شهادة على الموت بالهلاك(٣٢)، وعَدًا ذلك فهو النسيان المَحْض.

إنّ عشق الحُرّية والجمال هو الكامن وراء توصيف "الشرّ" ليكتسب النصّ بذلك أصالة وجوده الأدبيّ الفاضح الصادم المُختلِف. وما حنين الذاكرة إلاّ بعض من حنين آخر دفين يعود بنا إلى ما قبل الاسم (حميد)، إلى الأب (عقيل)، إلى طفولة الأب وأوّليّة ذكرى "قلدار" في الضفّة الأخرى للبَحْرين، على "سواحل فارس" (٣٣) القريبة البعيدة، إلى رحم السلالات الأولى في تاريخ الاسم، إلى تلك الجذور العميقة البَدْئيّة الّتي لم يتبقّ منها في وجود الاسم الراهن إلاّ بعضٌ من الذكرى، بَعْضٌ من الطيف.

* كاتب وناقد تونسي


*الهوامش

١- أمين صالح، "رهان الغيب، والّذين هبطوا في صحن الدار بلا أجْنحة" بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر – البحرين: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطنيّ، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٦٦.

٢- كأنْ نذكر، على سبيل المثال لا الحصر، محمّد عليّ اليوسفي ومحمّد رضا الكافي من تونس، وإبراهيم نصر الله وإلياس فركوح وهاشم غرايبة وسميحة خريس من الأردنّ، وميرال الطحاوي من مصر وأحمد المديني من المغرب، وواسيني الأعرج من الجزائر وإلياس خوري من لبنان...

٣- يذهب سورن كيركغارد إلى القول بأنّ الأمل لا يكون إلاّ باليأس، ولا يكون اليأس إلاّ بالأمل. ونتيجة الإقرار بهذه الحقيقة بحث كيركغارد في اليأس بدافع الرغبة في فهم الأمل، لا البقاء في دائرة اليأس بمنظور تشاؤميّ.

× Soern Kierkegaard، « Traité du désespoir"»، Gallimard، Idées، ١٩٤٩، p٦٦.

٤- Gaston Bachelard، « la poétique de l'espace"»، presses universitaires de France، ١٩٨٩، p٢١٠

٥- Michaïl Bakhtine، « Esthétique et théorie du. roman"»، Gallimard، ١٩٧٢، p١٤٨.

٦- Martin Heïdegger، « Approche de Hölderlin"»، Gallimard ،، ١٩٦٢

٧- انظر "النصّ-العَتَبة" (para-texte) في مُقدّمة "رهائن الغيْب" الّذي يُؤكّد على ازدواجيّة الذات، كما ترد على لسان هوميروس في "الإبادة": "عندما أعود، فَسَوْف أكون مُرْتَديًا ثياب رجل آخر، حاملا اسم رجل آخر"

٨- تَرَكّبَ النصّ من أربعة وسبعين فصلا، وهذا العدد يُؤكّد ظاهرة التقطّع في بنية المَرْويّ.

٩- صَدَّرَ بهما أمين صالح نَصَّه.

١٠- "رهائن الغيب"، ص ١٢.

١١- السابق، ص ٢٦٦.

١٢- "رهائن الغيب"، ص٩.

١٣- السابق، ص١١.

١٤- السابق، ص١٢.

١٥- السابق، ص١٣.

١٦- السابق، ص١٤-١٥.

١٧- السابق، ص١٥.

١٨- السابق، ص١٩.

١٩- السابق، ص٢٠.

٢٠- السابق، ص٢٢.

٢١- السابق، ص٢٥.

٢٢- السابق، ص٢٦-٢٧.

٢٣- السابق، ص٣١.

٢٤- السابق، ص٥٤.

٢٥- السابق، ص٥٨.

٢٦- السابق، ص١٠٦-١٠٨.

٢٧- السابق، ص١٠٩-١١١.

٢٨- السابق، ص ١٤٢-١٤٤.

٢٩- كطعْن سُلطان للغريب بسكّين، السابق، ص ١٤٧-١٥٢.

٣٠- السابق، ص ١٦٤-١٦٩.

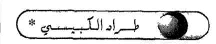
٣١- ذلك ما تعلّمه حميد من أحمد، السابق، ص١٧٠-١٧٢.

٣٢- Maurice Blanchot، « l'espace littéraire"»، Gallimard، ١٩٧٣، p١٠١.

٣٣- " رهائن الغيْب"، ص ٢١٣.




# شيء عن الألف ليلة ...... وليلة البيضاء


طـراد الكبيسي *

أولا: العنوان لماذا ألف ليلة وليلة؟

**جاء في الحديث النبوي: (أن لله تسعة وتسعين إسما، والله وتر يحب الوتر) جاء في سياق قوله تعالى في سورة الفجر: (والفجر وليال عشر، والشفع والوتر): الشفع الاثنان. والوتر: المفرد. أي: واحدة أحد(١).**

ومن هنا يمكن القول: ان العرب والمسلمين عامة يفضلون المفرد على المثنى، كما هو الشأن في الرقم (٧) الذي يكاد يأخذ طابعا قدسيا؛ فالله خلق العالم في سبعة أيام. والسماوات سبع. والأرض سبع. واستغرق الطوفان سبعة أيام. وسبع سنوات سمان يأكلهن سبع عجاف، وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات.... الخ.



هذه ناحية في تأويل أن يكون عدد الليالي، عددا فرديا (١٠٠١) لا عددا زوجيا (١٠٠٠) مثلا، لكن بعض القراء والباحثين ينظرون إلى الرقم (١٠٠١) على أنه يوحي بالاستمرارية، كأن تكون هناك ليال تالية: (١٠٠٢) أو (١٠٠٣) ..... الخ.

ونجد فعلا أن بعض العرب والأوروبيين من تحدث عن الليلة الثانية بعد الألف. ومثال ذلك (غوته) الذي كتب عن الليلة الثانية بعد الألف. وكذلك إدغارآلان بو poe الذي كتب عن الليلة الثانية بعد الألف حيث يقتل الملك شهريار . شهرزاد في تلك الليلة لأنها استمرت تقص بينما هو اشتاق لأن ينام(٢) .

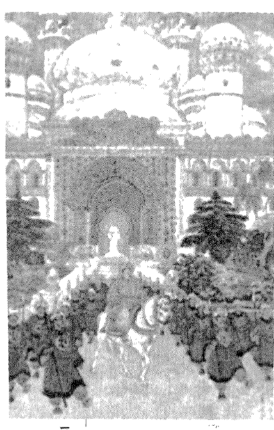
أما جورج لويس بورخيس فرأى في العنوان (ألف ليلة وليلة) أحد أروع العناوين في العالم بأسره. وقال: اعتقد أن كلمة (ألف) لها مرادف اللانهائي، وعندما نقول: (ألف ليلة) فإننا نعني بذلك ليالي لا تنتهي كثيرة ولا يمكن عدها. أما عندما نقول: (ألف ليلة وليلة) فإننا نضيف ليلة لليالي التي لا تنتهي. وفكرة (اللانهائي) هي جوهر ألف ليلة وليلة، وقال أيضا: لو تم التوقف عند تسعمائة وتسع وتسعين ليلة، فإننا نحس أن هناك ليلة تنقصنا، أما إذا أضفنا ليلة إلى الألف فإننا نحس أن هناك قصصا لا تنتهي أبدا. وأن الزمن غير محدود تماما، ولنا رغبة في أن نضع في كتاب ألف ليلة وليلة، فاننا حين نلج عالمه فأننا نستطيع أن ننسى مصيرنا(٣)

ثانيا: أصل وطبع الكتاب

تقول سهير القماوي إن أول من لفت نظر الغربيين إلى ألف ليلة وليلة هي ترجمة المستشرق الفرنسي أنطوان جالان GALLAND الذي بدأ الترجمة سنة ١٧٠٤م وانتهى منها سنة ١٧١٧م، وكان صدور هذه الطبعة الأولى حدثا هائلا بالنسبة للآداب الأوروبية كلها – على حد تعبير لوريس بورخيس.

أما أول من أدلى بشيء له قيمة عن أصل ألف ليلة وليلة هو المستشرق النمساوي فون هامر Von. Hammer الذي نقل الكتاب إلى الألمانية. ونبه إلى أن نصا في كتاب مروج الذهب للمسعودي يشير إلى وجود كتاب بهذا الأسم. ويقصد كتاب (هزار أفسانه) (ألف خرافة) الفارسي الذي ترجم أيام المنصور أو المأمون إلى العربية. وهذا هو رأي ريجارد بروتن Burton في أن أصل الكتاب مأخوذ عن (الهزاز أفسان)، وأن هناك قصصا ترجع إلى زمن المنصور مثل السندباد والسبع وزراء وجلعاد. وقد أخذ الكتاب شكله الحالي في القرن الثالث عشر.

أما المؤلف فهو غير معروف لأنه لم يكن هناك مؤلف واحد، حيث أن الكتاب نما نموا مطردا على يد الكثير من النساخ والكتاب وعبر عصور إسلامية مختلفة فتأثر بحضاراتها وبيئاتها.



ومن هنا ذهب المستشرق ليتمان إلى أن القصص في ألف ليلة وليلة لها طابع فني إسلامي. وأن هذا الطابع هو مشترك بين كل القصص الذي أصلها هندي أو فارسي. وأن هذا الطابع يتجلى في السجع الذي يمثل الروح العربي حقا والذي شاع في القرن العاشر. أما القصص الذي ينم عن أصل بابلي قديم أمثال قصة بلوقيا وقصة مدينة النحاس والقصة التي يأتي فيها ذكر (الخضر) فهذه القصص قديمة حفظت في بغداد التي تقع جغرافيا جوار بابل، كما نجد مثل هذه القصص في التراث العربي قبل الإسلام وبعده: قصص تاريخي، وررومانسي، وبكولي - شعبي، وقصص عن الخليفة والسحر والجن..... الخ.

أما أول طبعة لألف ليلة وليلة في الديار العربية فهي طبعة بولاق عام نسخة بولاق هذه خرجت مختلف الطبعات العربية التالية(٤) .

والخلاصة أن ما يؤكده جملة من الباحثين أن (ألف ليلة وليلة) المتداولة بين أيدينا اليوم قسمان: قسم بغدادي وقسم مصري. القسم البغدادي يدخل فيه القصص الهندي والفارسي الذي دخل العربية زمن بني العباس. والقسم المصري ما كتب من هذه القصص في مصر وبلاد الشام لاتصال البلدين صلة وثقى أيام المماليك وأيام الحكم العثماني(٥).

## ثالثا: ألف ليلة وليلة بين الشرق والغرب:

يمكن أن نصف كتاب ألف ليلة وليلة بأنه كتاب الشرق والغرب معا. فهو الكتاب الذي خلب عقول الأجيال في الشرق والغرب قرونا طوالا، ولا يزال وقيل انه الكتاب - الجسر الذي يصل الشرق بالغرب، والغرب بالشرق.

قال بورخيس: (إن كتاب ألف ليلة وليلة هو الذي جعلنا نحس بالشرق، وعندما نقول: الشرق، فإني أعتقد أن الكثير من الناس يفكرون أولا وأساسا بالشرق الإسلامي ثم في الشرق الأدنى. وهذا هو معنى هذه الكلمة.

وهذا ما يحدده كتاب الف ليلة وليلة) (والشرق يعني كنوزا مخبأة عندنا، ثم هناك أيضا فكرة مهمة وهي السحر) (٦).

وكما كان لألف ليلة وليلة أثر كبير في المجتمع والأدب في الغرب، كما سنأتي على ذلك - ثمة من يرى أصداء من الغرب في ألف ليلة وليلة: (فنحن نعثر على قصص او ليسيس واسمه السندباد البحري ومغامراته شبيهة بمغامرات أوليسيس الأغريقي) (٧)- كما أثرت الأبحاث عن اصل الالياذة أثر قويا في البحث عن أصل ألف ليلة وليلة، لا لأن كليهما أدب شعبي، ولا لأن كليهما قد تطور وتحور وعاش حرا قبل أن يقيده الطبع والحفظ في دور الكتب فحسب، ولكن للمنهج نفسه الذي اتبعه الباحثون من حيث أن الفرق بين العملين هو أن الالياذة موضوع واحد له وحدته، ومؤلفها المعروف شخص واحد، بينما ألف ليلة مجموعة قصص تختلف عصورها وأصولها ومواطنها.... (٨).

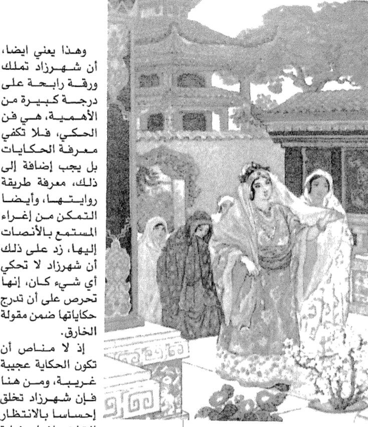
أما عن أثر ألف ليلة وليلة في الغرب- تقول القلماوي: (لقد أثارت ألف ليلة وليلة بعد أن نقلت إلى لغات الغرب شغفا في نفوس الغربيين بجمع الأدب الشعبي ودراسته. كما اثارت من ناحية ثانية، في نفوسهم التطلع إلى معرفة هذه الشعوب التي أنتجت هذا الأثر، وكانت حركة الاستشراق إحدى آثار هذا التأثير، فضلا عن إغناء الآداب الغربية عن طريق الترجمة. وكان لإطار ألف ليلة وليلة أبرز الأثر: فشخصية شهرزاد أصبحت شخصية عالمية وكل ما أحيط بها في الإطار من حوادث أصبح ينبوعا لتفجير الأدب الجديد، فهذا جوتييه يكتب عن الليلة الثانية بعد الألف، وهذا القاص الأمريكي بو Poe يتأثر بالسخرية التي أثارها كتاب فرنسا من تعميم هذا الاثر فيؤلف قصة قصيرة عن الليلة الثانية. وفي العموم، كان ثمة أثر لخلق إتجاه يمكن وصفه بالإتجاه الشرقي في إنتاج قصصي موصى به أو مستقى من ألف ليلة وليلة(٩).

وفي القرن التاسع عشر لا يمكن أن نجد كاتبا لم يظهر عليه أثر الألف ليلة وليلة ومن ذلك مثلا قصيدة (الينابيع السبعة) للسير وليم جونست. وكذلك ينيسون في (ذكريات من ألف ليلة وليلة) وكذلك في شعر بايرون يظهر عدد من المشاهد، وكذلك ديكنز حيث يظهر (علي بابا) في قصة: (أغنية الكريسماس) على شكل شبح امام ولد صغير في المدرسة، أما القاص الايطالي بوكاشيو فيكتب (الأيام العشرة) - الديكاميرون- تحت التأثير المباشر بقصة الإطار في السندباد(١٠) .

أما (زاك باون) فيؤكد الصلة القوية بين شخصية السندباد البحري وشخصية (باهلر) في كتاب جون بارت: (الرحلة الأخيرة للشخص البحري): (باهلر أديب في سن (بارت) يعيش قرب خليج (شيزابك) في القرن العشرين، ويجد نفسه على نحو غير مفهوم وغامض في مدينة بغداد العريقة. وكما هو السندباد الحمال فأن (باهلر) يسرع صوب منزل السندباد وهكذا في رواية (يوليسيس) تراود (ستيفن) أفكار متعددة عن حلم يتضمن هارون الرشيد، حيث يدعو هارون الرشيد (ستيفن) إلى مكان منكر غريب مفروش بالسجاد الأحمر..... الخ. (إن التطابق بين قصص السندباد ورواية (يوليسيس) يذهب إلى ما هو أبعد. كما أن العديد من قصص السندباد مثل قصص السيكالوب- وهي نسخة ثانية لمغامرات (يوليسيس) في الأودنية. وإذا كان جويس في (يوليسيس) قد كيف العلاقة بين (الليالي العربية) و(الأودنية)، وبين (بلوم) و(ستيفن) بوصفهما السندباد الحمال والسندباد البحري، فإن (بارت) فعل ما هو أبعد(١١).

وهكذا - أيضا- نرى أن ذكرى شهرزاد تتردد عند مارسيل بروست،





وجيمس جويس، وبورخيس وآخرين بمن فيهم سليمان رشدي. وآخر ما صدر في بريطانيا، روايتان حديثتان متأثرتان بكتاب روبرت إروين عن (الليالي) هما: (الجن وعين البلبل) . A.S by att و (شهرزاد) لأنتوني أونيل(١٢). كما أعيد نشر ترجمة المستشرق السيد ريجارد. ف. بورتن: (كتاب ألف ليلة وليلة) مزدانة بالصور الملونة لمشاهد من أحداث القصص.

## رابعا: البنية السردية لألف ليلة وليلة:

يميز جان لينتفلت بين السارد والمؤلف الواقعي قائلا: (يمكن للعملية السردية أن يضطلع بها مستوى سردي مجهول لا يساهم في الحدث الروائي مثل السارد في الأب غوريو لبـزاك... أو تنهض بالعملية السردية شخصية تلعب دورا في العالم المسرود مثل شهرزاد في حكايات (ألف ليلة وليلة).

وفي هذه الحالة ينعت (الفاعل الداخلي للسرد) بـ (الشخصية – السارد) في حين يسمى المستوى السردي المجهول بـ (المؤلف – السارد) مع تمييزه لهذا الأخير عن المؤلف- كـ (شخص بيوغرافي) (١٣) .

يعني – وعلى حد تعبير كيلطو- أن الانطباع الذي يحتفظ به المرء عن (الليالي) هو أن الكلام سيد فيها، إذ يتحقق بطريقة شفهية، فالحكايات لا تقرأ بل تسمع، ومع ذلك إذا نظر إليها عن كثب فسيتبين أن السرد الشفهي لا يعدو أن يكون من مراحلها تتلوها أخرى حاسمة هي مرحلة تدوين الحكاية كتابة.

وهذا يعني ايضا، أن شهرزاد تملك ورقة رابحة على درجة كبيرة من الأهمية، هي فن الحكي، فلا تكفي معرفة الحكايات بل يجب إضافة إلى ذلك، معرفة طريقة روايتها، وأيضا التمكن من إغراء المستمع بالأنصات إليها، زد على ذلك أن شهرزاد لا تحكي أي شيء كان، إنها تحرص على أن تدرج حكاياتها ضمن مقولة الخارق.

إذ لا مناص أن تكون الحكاية عجيبة غريبة، ومن هنا فإن شهرزاد تخلق إحساسا بالانتظار القلق، إذ إن نهاية الحكاية لا تتطابق مع نهاية الليلة، وهكذا على الملك أن ينتظر، وهكذا ما أن تنتهي الحكاية، حتى تبدأ أخرى جديدة بوصفها أكثر جمالا وعجائبية(١٤) .

وهذا يعني أيضا ثانية، أن المبدأ السردي في ألف ليلة وليلة يستخدم عمل الموت، والقص، كعمل مطلق للموت، فبدون هذا العمل لا تقوم للقص (الحكاية) قائمة، إن الحكاية باستقبالها للموت، تغدو هي إقامة الأزلي، وبتعبير ادق: تكون هي الأثر والكلام لما يمكن أن يكون: الحكاية في زمن المستقبل السابق(١٥).

هذا وتوصف البنية السردية لحكايات ألف ليلة وليلة بأنها تقع فيما يعرف بـ (قصة الإطار) أو القصة الجامعة، وحسب تعريف مجدي وهبة للقصة الجامعة أو قصة الإطار، هي عبارة عن قصة تتفرع عنها قصص أخرى، أو قصة لمجموعة من الرواة في أوضاع معينة، أو لراو واحد تنسب إليه او إليهم قصص مختلفة، وذلك مثل قصص ألف ليلة وليلة التي تدخل في إطار قصصي هو قصة (شهرزاد وشهريار)، أما الإطار: فهو السرد الذي يربط بين قصص مختلفة على ألسنة رواة مختلفين كي يعطي شبه وحدة أدبية، مثال ذلك ما يدور بين شهرزاد وشهريار في (ألف ليلة وليلة)، وفي كتاب (الديكاميرون) أو (الأيام العشرة) لبوكاشيو.

وهكذا أيضا، يمكن أن تعد بنية حكايات (الف ليلة وليلة) من قبيل القصة دال قصة، وهو ذلك النوع من القصص الذي يعرض في ثنايا قصة أخرى، ويظهر وكأنه استرسال للقصة الرئيسية، ويتضح هذا في بعض قصص ألف ليلة وليلة حين تقص قصة من خلال قصة اخرى. على أنه ينبغي التمييز بين هذا النوع من القص، وبين أسلوب القصة الجامعة (لعدة قصص، فقصة ألف ليلة وليلة تدخل في إطار قصة جامعة) هي قصة (شهرزاد وشهريار) يشتمل على استطرادات قصصية هي بمنزلة قصة داخل قصة(١٦) .

## خامسا: الليلة البيضاء

جاء في الليلة الواحدة بعد الألف أن شهرزاد دخلت على الملك شهريار ومعها أولادهما الثلاثة وقالت إنه لو قتلها فمن سيرعى أولادهما، لكن الملك عفى عنها وقبلها زوجة وأولادها أولاده: (وشاع السرور في سرايا الملك، حتى انتشر في المدينة، وكانت ليلة لا تعد من الأعمار، ولونها أبيض من وجه النهار، وأصبح الملك مسرورا، وبالخبر معمورا، فأرسل إلى جميع العسكر، فحضروا وخلع على وزيره أبي شهرزاد خلعة سنية جليلة وقال له: سترك الله حيث زوجتي ابنتك الكريمة، التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس، وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية، ورزقني الله منها ثلاثة ذكور..... وأقام هو ودولته في نعمة وسرور، ولذة وحبور، حتى أتاهم هازم اللذات، ومفرق الجماعات).

-٢-

وقد أطلق بعض الكتاب على الليلة هذه وصف (الليلة البيضاء) بوصفها: (كانت ليلة لا تعد من الأعمار، ولونها أبيض من وجه النهار).

ولهذه التسمية دلالتها – وخاصة عند المعنيين باللون ودلالته المعنوية والرمزية، فالشاعر ت.س. إليوت- مثلا- استخدم الألوان لدلالات معينة، حيث الأبيض رمز الطهر وكنايه. والأزرق رمز الأبدية، إذ هو لون السماء، لون اللامتناهي، وما من أبدية بدون طهر، وما من زرقة بغير عبور الأبيض، قال في (أربعاء الرماء):

(من ذا الذي مشى بين البنفسج والبنفسج./ من ذا الذي مشى بين الطبقات المتنوعة للخضرة المنوعة./ يسير بالأبيض والأزرق./وبلون مريم./ ويتحدث عن أمور مبتذلة.....)

ومنها أيضا:

(الأخت الصامتة المحجبة بالأبيض والأزرق./بين أشجار الطقسوس، خلف إله الحديقة./ وهي من لا نفس لمزمارها، حنت رأسها./ وأومأت دون أن تنبس ببنت شفة.......

وكذلك ورد في نهاية قصيدة: (أغنية

حب. ج. ألفريد بروفرك) نعت الموج بالأبيض. قال: (سمعت حوريات البحر يغنين، الواحدة للأخرى،/ لا أحسب أنهن سيغنين لي،/أبصرتهن يركبن صوب البحر على الأمواج،/ ويمشطن شعر الأمواج البيض المتناثرة إلى الوراء،/

عندما تعصف الريح بالماء الأبيض والأسود).

ولعل البياض إشارة إلى شيخوخة الشباب نتيجة الخيبة والإحباط بسبب الأحساس بان الحضارة الأوروبية قد شاخت ووصلت إلى طريق مسدود. كما هو الإحباط بسبب الشيخوخة المبكرة من الفعل الجنسي. ففي واقع مريض لا بد أن يكون الجسد مريضا هو الآخر.

لذا فإن (بطل القصيدة) يحاول أن يستر صلعته:

(بقبعة صلعاء في منتصف شعري)

لسوف يقولون: لكم أصبح شعره متفرقا.

وبات كل ذاك عاملا في تقزز (بروفرك) من المرأة - أو بالاحرى من الفعل الجنسي حتى باتت الأذرع البيض تذكر بالمرض:

(ولقد سبق لي أن خبرت الأذرع، خبرتها جميعا، أذرع محلاة بالأساور، بيضاء عارية، ولكنها في ضوء المصباح، يكسوها شعر بني خفيف، أتراه عطر ينبعث من فستان، ذاك الذي يجعلني أشرد على هذا النحو؟

أذرع ترقد على منضدة، أو تندثر بشال(١٧).

-٣-

والليلة البيضاء كالغرفة البيضاء في قصة (الغرفة البيضاء) للقاصة (جنيت وينترسون) تقول:

الغرفة البيضاء، كنيسة صغيرة مثل كل الفضاءات المهيبة.

والغرفة البيضاء مشفى، يتصادف بالحدود بين التعافي والألم.

والغرفة البيضاء سر يحفه الغموض.

والغرفة البيضاء هي المكان الذي مارسنا فيه الحب(١٨).

أما أبو العلاء المعري، فربما رأى في ظلمة عماء، ليلا أبيض جميلا كالصبح. قال:

رب ليل كأنة الصبح في الحسن
وإن كان أسود الطيلسان.

ووصف جمال أبو حمدان في روايته (الموت الجميل): (الليل أنه شمعة النهار.... قال: (ألم أقل أن الليل شمعة النهار، وهذه الليلة شمعة كل نهاراتنا) أي جعل الليل هو من يضيء النهار وليس العكس. وهناك أغنية مصرية تقول: (يا ليلة بيضا.....) وكل هذه كنايات عن ليالي البهجة والسرور في عتمة نهارات الرعب والكآبة.

-٤-

ويصف عبد الكبير الخطيبي الليلة البيضاء بأنها وحدة المتناقضات - (كما اللون الابيض وحده جميع الألوان) - ووحدة جميع استعمالات الزمن، الليلة البيضاء تضاعف النهار والليل مطيلة ما بين الغسق والفجر، هناك حيث تمحي كل بداية وكل نهاية، الليلة البيضاء: ديمومة بلا زمن، الليلة البيضاء هي: أمام - خلف النهار والليل، وهكذا إذ تتعرض شهرزاد لخطر الموت، فإنها ترفع عنصر الليلة البيضاء إلى مستوى أبيض نظري، وإلى مستوى نظرية باذجة من الحكايات سلسلة من الليالي، يتخاطب فيها الموت والحكاية ويتفاتنان عبر اختبار خرافي نستعرض خلاله شخصيات بشرية وفوق بشرية(١٩).

-٥-

أما عبد الفتاح كيليطو فوصف الليلة البيضاء وبالليلة الخنثوية. قال: (ليس هناك ليلة ثانية بعد الأف إذ ينتهي الكتاب في الليلة الحادية بعد الألف. الليلة الخنثوية لكونها كما يقول النص، أبيض من وجه النهار. هذه الليلة تعد نهارا لا مثيل له. إنها بلا فخر ولا غد، لقد جعلت النهار، وهي تستأثر بنوره، عديم الجدوى، إذ لن يحدث ظهوره أية قطيعة، ولا أي اختلاف، والحال، أنه عند انعدام النهار، ينعدم الليل، ولن يكون ثمة سوى زمن معلق بين نهار وليلة، بين الذكوري والأنثوي مما يؤدي إلى المؤالفة بين مبدأين متضادين، إنه اختلال كوني يظهر للوجود، إذ يمتزج الليل بالنهار، وبهذه التحفة- بهذا الاشراق المفاجئ يختتم الكتاب)

(٢٠)

-٦-

وأخيرا هذه الحكاية يرويها عبد الفتاح كيليطو:

(لا يجلس رجل على سطح منزله يقول: الليلة كم هي حالكة الظلمة ثم ينام.

تجلس امرأة على سطح منزلها تقول: الليلة كم هي شديدة البياض، ثم تروح تحدق في الآفاق.

يقول الرجل للمرأة: كم أنت شديدة البياض؟./ تقول المرأة للرجل: كم أنت حالك السواد!./

يقول الرجل للمرأة: اقتربي./ تقول المرأة للرجل اقترب./ يقتربان./المرأة تسحب البياض مثل غيمة بيضاء في ظلها./والرجل يسحب السواد مثل عتمة سوداء في ظله./ يلتقي البياض والسواد./ يتعانقان./ يصير البياض سوادا./ ويصير السواد بياضا./ ثم يروح كل واحد منهما يقص قصة سواده وبياضه.

ويدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح.

---

* كاتب من العراق



## المصادر


١) ينظر: تفسير القرطبي: ٨١٢٨/٨- ٨١٣٣.

٢) سهير القلماوي: (ألف ليلة وليلة)- دار المعارف- مصر- ط٤- ١٩٧٦- ص ٧٢-٧٣.

٣) متاهات: نصوص وحوارات في الفلسفة والأدب،/ ت: حسونة المصباحي- دار الشؤون الثقافية - بغداد- ١٩٩٠- ينظر مقال: (ألف ليلة وليلة) بقلم جورج لويس بورخيس- ص ١٥١-١٥٧.

٤) سهير القلماوي- المصدر نفسه: ص ٣٣-٣٤- و ٨٨.

٥) ميخائيل عواد: (ألف ليلة وليلة: مرآة الحضارة والمجتمع في العصر الإسلامي): وزارة الإرشاد- بغداد- ١٩٦٢- ص٣٠.

٦) لويس بورخيس: مصدر سابق- ص ١٥١-١٥٦.

٧) المصدر نفسه- ص ١٥٦.

٨) سهير: ص ٢٥-٢٦.

٩) نفسه: ص- ٧٣.

١٠) د. داود سلوم: الأدب المقارن- في الدراسات المقارنة التطبيقية- مؤسسة المختار- القاهرة- ٢٠٠٣- ص ١٥٧.

١١) زاك باون: (السندباد البحري بين جون بارت وجيمس جويس)- ت: محمد درويش- مجلة (الموقف الثقافي)- بغداد- ع ٧/ ١٩٩٧- ص ١٢١-١٢٦.

١٢) علي الشوك: (أصداء ألف ليلة وليلة في العالم الغربي) جريدة (المدى) ع ١٦٦/ ٢٠٠٤- بغداد- ص ٨.

١٣) مقال: (مستويات النص السردي الأدبي) - مجلة (آفاق) المغربية ع ٩-٨/ ص ٨٤-١٩٨٨.

١٤) عبد الفتاح كيليطو: (العين والأبرة)- دراسة في الف ليلة وليلة - دار شرقيات- مصر ١٩٩٥- ص ١١و ١٦ ت: مصطفى النحال - ماردعة: محمد برادة.

١٥) عبد الكبير الخطيبي. الرواية العربية: واقع وآفاق: ص ١١١.

١٦) د. داود سلوم ود. حسن محمد الرباعة: (قصة الإطار وأثرها في الآداب الأوروبية) - سلسلة دراسات في الأدب المقارن- رقم (٤)- المركز القومي للنشر- أربد- الأردن - ١٩٩٩- ص ١٠-١١.

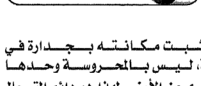
١٧) عن كتاب: (ت.س. إليوت: دراسة وترجمة يوسف سامي اليوسف دار منارات للنشر- عمان - الأردن- ١٩٨٦- ص ١٦٥-١٦٦/ و ٤٥-٤٢.

١٨) جريدة (أخبار الأدب) - المصرية- ع ٦٥٧/ الأحد: ٢٠٠٦/٢/١٢/ ص ١٢.

١٩) عبد الكبير الخطيبي- مصدر سابق- ص ١١٥-١١٧.

٢٠) عبد الفتاح كيليطو: مصدر سابق: ص ٢٤-٢٥.

# الفنان عمرو الكفراوي : جيل جديد يحارب الفن المبتذل



د. حاورته: زهرة زيداوي *

**عمرو الكفراوي فنان أثبت مكانته بجدارة في الساحة الفنية، ليس بالمحروسة وحدها بل إن نشاطه يمتد إلى ساحات أخرى من الأرض، لهذا هو دائم الترحال لتجاسر تجربته تجارب الآخر، وليؤكد حضوره في جهات أخرى من الأرض برغم أن سنواته لا تتعدى الخامسة والعشرين فإن تجارب عمره الفني سواء منها ما مر بالمعاهد الفنية أو الكلية النوعية للتربية الفنية بالقاهرة أكبر من ذالك، فالأشواط الفنية التي يقطعها بقوة ملفتة للنظر، تدل على أنه جاء مدعوا للعالم ليكون هكذا.**

فلنحاول مرافقته عبر هذا الحوار، وأيضا نحاول النظر إلى ما تعكسه أعماله وما تدعونا إليه من عوالم باذخة، لا شك أننا سنكون مدينين إليه بكثير مما نناله من هذه الدعوة الممتعة.

عندما نسمع لقب " الكفراوي " لاشك أن الذاكرة تقودنا باتجاه أديب كبير في الوطن العربي هو سعيد الكفراوي انه والد الفنان عمرو فهنيئا لهما بهذه الرفقة في دروب الإبداع

لنركب مع عمرو إبحاره وترحاله وبحثه الدؤوب عبر هذا الحوار.

*تيارات تنفر من الفن*

**× هل يمكن الحديث قليلا عن الدراسة بالكلية، وما التأثيرات أو الحركات الفنية لهذه المرحلة عن عملك خلال هذه الفترة؟**

- الدراسة هي الولادة الحقيقية للرسام، تفاعل ممتد بين أجيال غابرة، تلاحظ بصماتها حولك في كل مقعد تجلس لترتاح عليه، بعد ساعات من العمل، تتلاقى وجهات نظر مختلفة حولك لتبدأ أنت في تشكيل وجهه نظرك الخاصة ... تأملات صغيرة تنتج .. تدرك معها مدى احتياجك للمعرفة فتبدأ في التهام ما يقع عليه البصر، وتسعى وراء المزيد، تجد التجربة جد شهية، عميقة، تأخذك وراءها في دلال.

مع الوقت تنهار فكرة الموضوع، وتكتشف إن مفرداتك مختلفة، فتنشغل بقيم وسياقات أخرى، وتبدأ في محاولة فهم كيف تصنع اللوحة. فتراقب نفسك وأنت تنظر إلى ذلك اللون المكتظ على اللوحة بدسامته المفرطة، أو ذلك اللون الرقيق الذي بالكاد يخفي سطح اللوحة البيضاء، (إن فترة الدراسة هى الطريق





المعهد نحو الفن الشاق) ولم أستطع تقبل فكرة الفنان الذى لم يدرس الفن حتى الآن، ولكن الدراسة لها أشكال متعددة ليست الأكاديمية هي السبيل الوحيد لها.

أما عن التأثيرات التي لاحقتني فلا يوجد فنان لم تلاحقه التأثيرات، ولكن من حسن الحظ أنني قابلت من ساعدني على تجاوز العثرات الأولى، فانصب اهتمامي على تيارات فنية شديدة الجدية تحاول الوقوف أمام حركات الفن الحديثة، التي لم يعد معظمها له دور حقيقي، عدا تنفير جمهور الفن من صالات العرض، فالمعروف عن دور الفن ما بعد الحديث بأشكاله العديدة بدءا من الفن المفاهيمي والتركيبي والفيديو آرت هو فتح مسارات أخرى جديدة لكل من الفنان والمتلقي، بعد أن حدث نوع من التشبع تجاه اللوحة، وقد أنجز بالفعل مهمته، ومع بداية السبعينيات تنبأ بعض المنظرين بأن اللوحة يجب أن تعود لمسارها الطبيعي بعد أن طرأ عليها عدة تغيرات، فلقد فرض على الفنانين شروط قاسية تجاه العمل التشكيلي.

## تجسيد مغلف بقسوة الحياة

**× في هذا السياق ماذا تعني لك الحداثة اليوم؟**

– لم تعد كلمة الحداثة تعني شيئا محددا وفي رأيي لم تعد تعني أي شيء على الإطلاق، فأنا حتى اليوم أرى أعمال رمبرانت وفيرميير وفيلاسكيز في قلب الحداثة المعاصرة، وتحتوي على جميع ما ينادى به الفن اليوم، استوعب هذا كله بعض الفنانين منذ وقت طويل، فقد كان هناك جياكومتي في فرنسا يعمل داخل محترفه الصغير بشارع هيبولايت ماندرون بباريس، يعيد التجسيد إلى روح الفن ثم من بعده بدأت تتفشى روح التجسيد عبر أوروبا، فبالتوس عكف يعمل على موديلات صغار السن حيث تشعر بالتعاطف معهم لسنهم، فهم في سن تطيح بهم قسوة الحياة واغتصابها لهم، وفي انجلترا كان اكثر حركات التجسيد تظهر مع فرنسيس بيكون ولوسيان فرويد وفرانك اوربخ وليون كوسوف، تجسيد مغلف بقسوة الحياة المدنية، فالتشويه أصبح سمة التصوير الحديث، اللمسة الخشنة تعبر عن مأساة ما آلت إليه الحضارة، وتكمل تلك الروح انتقالها الى أمريكا ليظهر فنانون مثل فيلب بيرلشتين وادوارد هوبر، وفي ايطاليا جوزيبي بيرجوني وارون ديمتسو وجينى سافيلي ومعظم هؤلاء الفنانين لا يزالون على قيد الحياة وينتجون حتى اليوم، ويظهر الآن في مصر جيل جديد على وعي تام بما يحدث حوله من تطور للفنون فيحارب وبقسوة الاتجاهات الفنية الركيكة التي تمارس من أجل عدة أسباب مثل: الاستسهال والجهل والتقليد الغبي ودعم بعض الأماكن أو القاعات لهذا النوع من الفن الرديء، إن الفن الحديث اليوم يتطلب الكثير من الجهد والعمل والثقافة مما يدفع الكثيرين للهروب منه.



## الذات هي التعبير عن العالم

**× كيف يمكن تصنيف أعمالك، هل هي انطباعية أو...؟**

– هناك دائما سوء تفاهم بسبب المفاهيم، فلو المقصود بكلمة انطباعية تلك الفترة ما بين ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين في فرنسا وتحديدا اعمال كلود موني وادوارد مانيه وألفريد سيزلي وديجا وغيرهم فتكون الإجابة "لا". فهذا الشكل ظهر في وقت حيث كان دوره شديد الأهمية في تطور الفن التشكيلي، ولكنه أدى غرضه وانتهى. وإذا حاول أحد أن يعمل بطريقة مشابهة فسيكون عمله عبارة عن إعادة استنساخ أعمال لاقت نجاحا في وقت ما.

إنني أفضل أن آخذ كلمة انطباعية بمعناها الحرفي، فهي تعني انطباع الفنان بالواقع المتغير، أي أنك دائما تحاول التعبير عن انطباعاتك " بالطبع لست أعني أن أرسم فلاحة تحمل آنية وتذهب إلى الحقل من أجل أن أظهر ما تعانيه تلك الفلاحة، أو أن أظهر جمال الفلاحة وثوبها يتطاير في الهواء، أو لكي أسجل مشهدا من الريف، فسوف يبدو هذا كله شديد السذاجة والسخف " فهذا الشكل من الرسم كان يسمح به منذ مائة عام، اليوم مع كل تلك التغيرات التي تحدث للإنسان، ومفاهيم العزلة التي يعيشها الكائن المعاصر أصبحت الذات هي التعبير عن العالم، وأن المشاهد في عزلته الذاتية سيتعرف على ذات الفنان داخل عمله دون الحاجة إلى أن ترشده إليها. إذن أستطيع اليوم أن أرسم نفس الفلاحة مع آنيتها في طريقها إلى الحقل، ما سيتغير هو طريقة الرسم والمفهوم المراد من وراء ذلك المشهد، أي سيكون المشهد عبارة عن الورقة والأقلام التي يستعملها الفنان فقط مجرد أدوات، أما الهدف هو تلك الحالة المراد أن تظهر وتكشف عن ذات الرسام، وما آلت إليه بعد عشرات من الاغتصابات، أن تكشف عن هم ذاتي يشترك فيه البشر جميعا.

إذا نجح الفنان في رسم انطباعاته الداخلية بصدق فسيكون بذلك قد عبّر عن المشاهد، وعن الواقع بل وعن العالم.

## السؤال هو أهمية العمل الفني

**× على ذكر الذات هي التعبير عن العالم تذكرني بفريدا كالو والسير ذاتي في عملها الصباغي، أيضا تحيلني بعض شخوصك أو تذكرني بالفنان سوتين، من حيث استدراج اللون، ثم تنآى عنهما لتنعطف بي نحو التشريح الفيزيائي، لوحتا المرأة النائمة حيث تأخذها من**

**جهتين يمينا ثم يسارا، في لوحات أخرى نلتقي برأس امرأة مأخوذ من اتجاهات متعددة، بحسب الالتفات وبحسب اتجاه نظرة العين، كأنني أمام تشريح فيزيائي أليس كذلك؟**





- أجد نفسي دائما أندفع وراء لوحة بها تلك الغرابة التي تحث على التساؤل، فالعمل المكون من قطعتين"دبتك" أو ثلاث قطع " تريتك" له ذلك الثقل الذي يرغمك على أن تدخل في طرح أسئلة على سبيل: أهي " الموديل" مرغمة على التوضع أمام ناظرها في تلك الأوضاع الخشنة؟ أو هل ستكشف تلك الأوضاع عن إجابات معينة؟ تلك الأسئلة لم يكن من المنتظر أن يجاب عنها، هي فقط موجودة، بل إن مجرد وجودها هو أهمية العمل الفني، أعتقد أن سوتين كان يفهم هذه اللعبة فقد أنتج لوحاته عن الطيور المذبوحة أو المناظر الخلوية بنفس المفهوم، أما فريدا كالو فلها تجربتها الخاصة التي استلهمت فيها أحلامها الكابوسية مستعينة بروح المكسيك في براءتها وعنفها، أعجبني لفظ التشريح الفيزيائي فهو جد دقيق، معبر، إن العمل يكتمل حين يكون له تلك القدرة على الرجوع لحقيقة معينة أي أن تعرفه، وتستطيع ربطه بشيء حقيقي، نعم لا بد أن يكون كذلك، أن تحبه برغم ارتباطه بشيء بشع مثل عملية التشريح، الأنسجة، العضلات. سوف تجده سطحا شهيا جذابا ومفعما بالحياة.

## حين أرسم وجها أجده في حالة استمتاع

**× أعتقد أنك تفضل العمل على ورق معاد التصنيع لماذا، هل هي رغبة في خصوصية ما؟**

- الورق المعاد تصنيعه عبارة عن أوراق تم استخدامها من قبل، تعجن من جديد ثم تفرد، تجد الورق ليس متسخا ولكنه مليء بحبيبات بنية وحمراء وخضراء، من أثر الأوراق القديمة، وكأنه محمل بماض يساعدك على إخراج ما تريده على الورق .. هناك أيضا ميزة أخرى لهذا النوع من الورق حيث يبدو عليه الفقر وكأنه رث، غير معتنى به، مهمل، وحين أرسم وجها أجد الوجه في حالة استمتاع وتوحد مع نوعية الورق، حيث يتآلفان لسبب غامض.

## الصدمة التي تنشأ من القسوة والانسجام

**× هل على هذا التآلف الغامض تشتغل إذن؟**

- العمل بأقلام الحبر له متعة عندي توازي الألوان الزيتية، فأقلام الحبر شديدة الصراحة، والقوة، حادة في التعبير لا تخفي شيئا، لا تستطيع أن تخضعها لشكل محدد بل هي ترغمك على أن تتلقى منها الأوامر، ما تستطيعه فقط هو أن تحور أوامرها القاسية إلى سياقات مرتبطة بك...

ما أحاول عمله في لوحة الحبر هو تلك الصدمة التي تنشأ حين ترى منظرا شديد القسوة ولكن تشعر معه بالانسجام والتآلف. فمثلا الصخور هي حادة وصلبة ولكن بها نوع من أنواع "الهارموني" والتساكن حيث ترغمك على تأملها والارتياح لخشونتها، هذا بالضبط هو سعيي وراء اللوحة، لوحة جد صلبة، منيعة، لا تسلم نفسها إليك بسهولة بل ترغمك على أن تدرك وتتأمل مدى صعوبتها والجهد المبذول فيها كي يكتمل في هذا التضاد السعي المراد.

## الحبر الذي يرغمك على تلقي الأوامر

**× الأغلفة التي تطالعنا على كل من أعمال المجلس الأعلى للثقافة ودار مريت تدل على تمكنك من الاتجاه الذى يرمى إليه الكتاب، حيث نرى أن الأعمال الفكرية في الفلسفة القديمة تحيلنا رسومات أغلفتها على فن التصوير القديم بينما الأعمال الأدبية الحديثة لها رسومات مسايرة لزمنها، بمعنى أنك تعكس إلى حد ما روح العمل متجاوزا ما يسمونه مجرد مجاورة؟**

- تجربة الأغلفة، أو صناعة الكتاب، هي عمل من نوع خاص: صحيح أن اعتبارات الدعاية والإعلان تسيطر على العمل إلا أنها في النهاية تجربة ممتعة إلى أقصى الحدود، فهي تتيح لك العمل بحرية، ولو قليلا خارج إطار



تجربتك الأساسية " القاسية" التي أحيانا تريد الخروج منها ولو قليلا لتجرب أو لتقتحم عالما مختلفا أو وسائط مختلفة فأنا عملي في مجال الكتاب يقوم أساسا على فكرة "الكولاج" القص والترقيع، لا أومن بأن الغلاف عمل تشكيلى مواز للنص أي ليس له علاقة بالنص أو يقوم بدور رمزي للنص .. إن الغلاف عندي يعبر عن النص بمفهوم بصري، تعبير بالتشكيل، وليس برموز سطحية عن مضمون النص.

بالمفهوم البصري وبمعنى تعبير التشكيل تكون المجاورة.



## يمنحك صدره لتجرب عليه مغامراتك

**× وأعرف أن الاشتغال على الخشب له لذاته الخاصة وقيمته الجمالية، لكن المشكلة في نقله إلى المعارض خارج مصر، فهل أدخلت هذه الصعوبات في حسابك، سيما وأنا أعرف هوسك بمعرفة ما يحدث في الضفة الأخرى؟**

– تكتمل اللوحة داخل مخيلة الفنان بكامل مفرداتها، نوعية الورق المستخدم، والسطح المراد استخدامه، مع الوقت تجد بعض الأشياء وقد ثبتت ولا تتغير، ومن هنا أرى أن استخدام الخشب أصبح وحدة أساسية مشتركة في كل عمل جديد، فللخشب قدرة على تحمل ضربات الفرشاة.

يتيح لك الخشب أن تجرب الكثير من المغامرات الشكلية على سطحه، ولا تتعرض الأخشاب للارتخاء الذي يتعرض له القماش المشدود، حين تجد ما يساعدك على إنتاج ما تريده فلن تنظر لاعتبارات أخرى.



## في الضفة الأخرى صالات تبحث عن الجيد

**× سافرت إلى فرانكفورت وباريس، وغيرهما. فما الفرق الذي رصدته في هذا الترحال بين اللوحة العربية والغربية؟**

– السفر إلى بعض عواصم الفن الغربية كان هاجسي، فقد انشغلت أثناء الدراسة بفكرة السفر، بعد الانتهاء من السنة الثالثة توجهت إلى فرنسا، باريس تحديدا، ما يزيد عن شهر ثم ذهبت إلى إيطاليا: روما، فينيسيا، فلورنسا، بادوفا، وبعد عام سافرت مرة أخرى إلى ألمانيا: فرانكفورت، برلين. كنت أبحث في كل مدينة جديدة اذهب اليها عن مراسم الفنانين، اذكر أنني بحثت في اتيليه ألبرتو جياكومتي حتى وجدته وقد تحول إلى منزل أسرة فرنسية، طرقت الباب علهم يسمحون لي بالدخول، وبالفعل سمحوا لي، داخل هذا البيت التقيت بعمر من الفن العظيم، جلسنا نحتسي القهوة ولكن البيت الذي أحفظ تفاصيله من الكتب، قد تحول إلى شقة عادية، إلا من لوحة جدارية من الجبص مرسوما عليها بعض البورتيهات التي رسمها جياكوميتي... زيارتي لأوربا فتحت أمام خيالي الطرق إلى معرفة جديدة، وطرحت علي العديد من الأسئلة التي أحاول الآن الإجابة عنها... أعتقد أن الحال في أوروبا لا يختلف اختلافا جذريا عن هنا. فهناك الجاليرهات الخاصة بالدولة، والتي تقوم بعرض فنون متفق على جودتها، وهناك الجاليرهات التجارية التي تعرض لوحات الزهور والمناظر الخلوية والتي في العادة تديرها امرأه أرستقراطية تبحث عن عمل ملائم ومربح ...

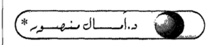
أيضا لا تخلو من الصالات التي تعرض لنجوم الفن فقط حيث تتعامل مع أسماء الفنانين ... ما كان يشغلنى هو الصالات التي تقوم بعرض ما هو جديد وحديث ولا ترجو من وراء ذلك أي كسب، بل دائما ما تبحث هذه الصالات عن الفن الجيد، تسعى لمن يعينها بالتمويل اللازم لتمارس عملها الفني من حيث اقتناء أعمال المبدعين والفنانين، أو منحهم المنح للصرف على إبداعاتهم الفنية.. ومثل هذه الصالات تستطيع ان تتعرف على ما يحدث داخل حركة الفن في أوربا، والعالم بعيدا عن المحسوبيات والنفوذ وسطوة الإعلام والربح التجاري... هذه النوعية من الصالات هي ما ينقص العالم العربي.

يجب السعي دائما وراء ما هو جديد وجيد، والمحافظة عليه، والتمسك به وإنعاشه، ذلك ما تتميز به المجتمعات الغربية. وذلك ما نحن بحاجة إليه.

---

* فنانة وكاتبة مغربية

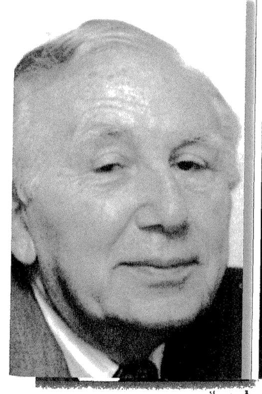
# جماليات القصيدة القصيرة في الشعر العربي




**تقديم : ظلت معمارية القصيدة العربية حتى العصر العباسي سجينة الذائقة الجاهلية، أسيرة عمود الشعر وتقاليده، حبيسة الرؤية القديمة للإنسان والعالم واللغة، عدا تلك المحاولات القليلة بعد الدعوة المحمدية، والتي لم تفلح في تغيير مسار الشعرية العربية إلى وجهة جديدة.**

جاءت القصائد خاضعة لنظام قصيدة البلاط (مقدمة غزلية، طللية،.. ثم الرحلة، ثم الغرض)، لا يحق للشاعر تخطي التجارب التي سبقته، مما قلص من حضور الذات الكاتبة، وصار« المؤلف وليد النوع »(١) على حد تعبير"عبد الفتاح كليطو"، وباتت الصلة بين النصوص قائمة على الاجترار والوفاء للسابق الذي لن تتم مساءلته إلاّ مع المحدثين أمثال أبي نواس وأبي تمام.


الملائكة


قباني

## ١- في التراث العربي القديم :

ظهرت فئة من الشعراء المارقين عن العرف الإبداعي السائد« معظمهم إما من أصل غير عربي، وأما أنهم مولدون من أب عربي وأم غير عربية، ونشأوا، إلى ذلك، في وسط اجتماعي فقير، عبيدا أو موالي، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي، وفي سبيل ذلك تسلحوا بأقوى الأسلحة العربية: اللغة والدين»(٢).

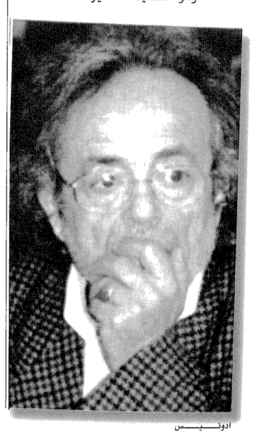
أتقن هؤلاء اللغة أكثر من أهلها مما كذب نظرية الطبع أو الفطرة، وفسروا الدين تفسيرا يلائم تطلعاتهم الحياة التي استجدت، فوجدوا أنفسهم في موقع يناقض النظام القائم من جهة، لأنه يقوم على العنصرية، ويناقض من جهة ثانية التقاليد التي يتبنّاها النظام، ويناقض من جهة ثالثة التقاليد الأدبية(٣).

أحدث هذا التيار الناشئ قطيعة مع التراث، بوصفه أصلا للمحاكاة أو نموذجا تجب محاذاته، تعني هذه القطيعة النظر إلى العالم من وجهة جديدة، تتحول عبرها القصيدة كشفا مستمرا، يؤسس فيها الإنسان العالم

الذي يجدر به، ووسيلته في هذه المغامرة: اللّغة.

يظهر أبو نواس الحسن بن هانئ(×) (١٤٥- ١٩٩هـ) ليمثل القطيعة مع الماضي، هذا الماجن العربيد، شاعر لم يدع سبيلا للفسق إلاّ انتهجه وفاخر فيه، ذاك الذي حمل مأساة نفسه ومأساة عصره ومأساة الإنسان الذي عيناه من تراب وريح، عقدة المولد بأبيه الملحق بل ربما الضائع النسب في قوم يقدسون الأنساب، وعقدة والدته المتهتكة والمترملة على عائلة معمية، واستقبالها المجان والفساق على مسمع وبصر ابنها، وعقدة الفقر بين يدي عطار يبري له الأعواد على غير جدوى، ابتدأ متكلما وانتهى ماجنا(٤).

أبت ذاته المبدعة الرضى بنهج الشعراء الأقدمين، وظلت نفسه التواقة للجديد تبحث عن الكلمة التي لم تقل بعد، تبنى شكلا شعريا جديدا ذاع صيته في العصر العباسي الأول هو" المقطعات" متجاوزا التقليد ورموزه : الطلل، الناقة، الصحراء، ... ومؤسسا بذلك شكلا شعريا سيجد نصيبه في النقد العربي الحديث والمعاصر؛ ألا وهو: القصيدة القصيرة.


ادونيس

و أهم ما يميز" المقطعة" أنها« كانت تتراوح بين البيتين والعشرة، وهذا إطار ضيق ومحدود، يعبر فيه الشاعر عن تجربة قصيرة، ويكثف فيه صوره الشعرية، لأن مجال المقطعة لا يستدعي توسعا في الفكرة أو توليدها أكثر مما هو محدد كميا »(٥) .

هذا لا يعني أن المقطعات وليدة الحياة العباسية بترفها وتحضرها، لكنها تجربة شاعت بكثرة لدى " الشعراء الصعاليك" إذا استثنينا بعض المطولات، كتائية الشنفرى المفضّلية، ولامية عمرو ذي الكلب الهذلي، ورائية عروة بن الورد الشهيرة وفائة صخر الغي الهذلي، إذ أن كل ما وصلنا من شعر " أبي الطمحان القيني" و" حاجز الأزدي"

و "السليك بن السلكة" و" قيس بن الحدادية" مجرد مقطعات(٦).

نفترض- لتبرير شيوع هذا الشكل- أنها كانت قصائد مطولة ضاعت أبيات عديدة منها كما ضاع أغلب الشعر الجاهلي، فرغم أن لهذا الفرض ما يسوغه، إلا أن بنية القصيدة المطولة في شعر الصعاليك تدحض هذا الرأي؛ فقد تميزت بالوحدة الموضوعية وتخلت عن العرف الشعري المقدس السائد : الوقوف على الأطلال والبكاء على الديار ووصف الظعائن والركب ثم المدح.

و العلة في نظر د. يوسف خليف هي « طبيعة حياتهم نفسها، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده، وإعادة النظر فيه، كما كان يفعل الشعراء القبليون »(٧) .

إذ لا نتصور أن الشاعر الصعلوك كان يفرغ لفنه كما كان زهير، وامرؤ القيس في حياته الذهبية اللاهية المطمئنة التي ضمن رغدها ملك أبيه، أو كالنابغة في بلاط المناذرة

و الغساسنة، فالشاعر الصعلوك يعيش حياة قلقة مضطربة، يدرك تمام الإدراك أنها حياة قصيرة، فهم على موعد مع الموت في كل لحظة.

هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه، لا تنتج إلا لونا من الفن السريع الذي يسجل فيه ما يضطرب في نفسه ليسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا يمهله(٨) .

تحصيل هذا : إن المقطعات لدى الشعراء الصعاليك لم تشكّل بحد ذاتها ظاهرة فنية لها خصوصيتها اللغوية والرؤيوية، مثلما صارت في خمريات أبي نواس.

تقول " قصيدة قصيرة"(××) من قصائد أبي نواس:

**دع عنك لومي فإن اللوم إغـراء**
**وداوني بالتي كانت هي الداء**

**صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها**
**لو مسها حجر مسته ســراء**

**من كفّ ذات حر في زي ذي ذكر لـهـا**
**محبـان لوطي وزنّـاء**

**قامت بإبريقها، واللّيل معتكر**
**فلاح من وجهها في البيت لألاء**

**فأرسلت من فم الإبريق صافية**
**كأنما أخذها بالعين إغـفـاء**

**رقت عن الماء حتى ما يلائمهـا لطافة،**
**وجفا عن شكلها الماء**

**فلو مزجت لها نورا لمازجهـا حتى**
**تولد أنوار وأضــواء**

**دارت على فتية دان الزمان لهم،**
**فما يصيبهم إلا بما شاؤوا**

**لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة كـانـت**
**تحل بها هـند وأسماء**

**حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها و أ ن**
**تروح عليها الإبل والشاء**

**فقل لمن يدعي في العلم فلسفة**
**حفظت شيئا، وغابت عنك أشياء**

**لا تحظر العفو إن كنت امرأ حرجا**
**فإن حظركه في الديـن إزراء(٩)**

نميز في هذه القصيدة ثلاثة مدارات يتفاوت فيها طول الواحد على الآخر :

المدار الأول: مدار السكر : يشغل الحيز الأعظم ويتألف من سبعة أبيات الأولى.

المدار الثاني: مدار عتاب اللحظة والانتصار عليها: يتألف من بيت واحد(الثامن).

المدار الثالث : مدار نبذ الماضي الشقي : يتألف من الأبيات الأربعة الأخيرة، وهو يتضمن نبذا لحياة البدو والبداوة.

تشكل الخمرة عالما مركزيا، عالما حميما للشاعر، فقد وصفها وصفا دقيقا يحيط بظاهرها وباطنها، صوّر مجالسها وساقيتها.

يقوم أبو نواس بالكشف عن طاقات الإنسان الجنسية وعن رغباته المكبوتة، يزيل الهوة التي تفصل انفعاله وفعله، رغباته وقدراته، يهدم الحواجز الأخلاقية التي تغلق فضاء الحرية(١٠).

فخرق الممنوع والمحرم يولد نشوة الانتصار على المجتمع القمعي، المجتمع الذي يسلب منه حياته بفعل المحظورات والممنوعات، يثأر من الحياة بسخرية فائقة، فكأن المجون عنده تعويض عن غياب الحياة السوية، لذلك يعمد إلى تحرير الجسد والذات من الرقابة، بل يحرر الذات من الآخر.

يحول أبو نواس- آنذاك- الخمرة بؤرة يتحد خلالها مع العالم« إنها مفتاح يصلنا بالأبواب كلها، إنها صيغة لوجود كل شيء، واسم تصدر عنه تسمية كل شيء »(١١).

**في نهاية المدار الأول :**

**فلو مزجت لها نورا لمازجها**
**حتى تولد أنوار وأضواء**

تصبح الخمرة موازية للحلم، كاشفة عن المجهول، هي فعل الرؤيا، تقذف بنا إلى عوالم الأنوار والأضواء، فهي لحظة نشوة صوفية كما عند ابن عربي .

فالسكر لحظة سفر إلى الله، يقول ابن عربي :

**السكر أقعدني على العر**
**ش المحيط المستدير**
**وأنا بقاع قــرقــر**
**من كل ما يغني فقير**
**والسكر من خمر الهوى**
**والسكر من نظر المدبر(١٢)**

هي لحظة لقاء مع الغائب، بل لحظة تجلي وكشف روحي، يجتاز ابن عربي

**ان المقطعات لدى الشعراء الصعاليك لم تشكل بحد ذاتها ظاهرة فنية لها خصوصيتها اللغوية والرؤيوية.**

الصوفي خلالها الظاهر ويطأ عتبة الباطن، عتبة الحضرة الإلهية، حيث يتعانق الخارج والداخل، لكن التجربة الصوفية النواسية تختلف عنها، فهي ارتباط باللحظة الحاضرة عكس غيرها من التجارب، إذ« لا تعود الدنيا عدوا والآخرة هي الصديق، بل على العكس تصبح الدنيا الصديق الوحيد »(١٣).

تأتي لحظة واحدة، لحظة مراجعة ومعاتبة، بل قل إنها لحظة يريد فيها من صميم ذاته أن يتنصل من كل الذنوب والخطايا، يرمي بأثقاله وأثقال ندمائه على كتف الزمان، الزمان الذي أصر هو وغيره أن يسير كما يريدون :

دارت على فتية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

في المدار الثالث " نبذ الماضي الشقي" نرصد إحصائيات الأفعال في الجدول الآتي:

جدول رقم ٠١:

| ماض | مضارع | امر |
|---|---|---|
| حفظت | أبكي | قل |
| غابت | تحل | |
| كنت | تبني | |
| | تروح | |
| | يدعي | |
| | تحضر | |

جدول يمثل إحصائيات الأفعال في المدار الثالث في خمرية أبي نواس

مجموع الأفعال في المدار = ٣+٦+١= ١٠.

الماضي = ٣ × ١٠= ٣، ٠٪
١٠٠

المضارع = ٦ × ١٠= ٦، ٠٪
١٠٠

الأمر= ١ × ١٠= ١، ٠٪
١٠٠

تسيطر اللحظة الحاضرة على الماضي، فالماضي بحق هو عالم الطلل والوقوف على الديار والحبيبة النائية (هند، أسماء ...)، حيث لم يعد لهذه الوقفة مع الزمن والحب معنى في وجدان الشاعر، فقد أسكره حب الخمرة، فهي الوحيدة الجديرة بالبكاء والنواح :

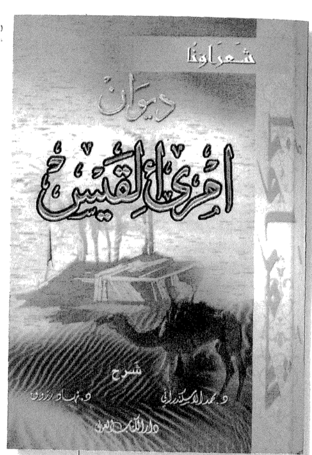
**لتلك ابكي، ولا أبكي لمنزلة**
**كانت تحل بها هـنـد وأسمـاء**
**حاشا لدرة تبنى الخيام لها وأن**
**تروح عليها الإبل والشاء**

و الطلل هو النقيض المطلق لعالم الخمرة، الطلل هو الماضي بأوجاعه، والخمرة هي النشوة واللذة اللامحدودة، هي اللحظة الحاضرة بغبطتها وحلاوتها :

الطلل = الماضي

الخمرة = الحاضر

يستحضر- أخيرا- أبو نواس




وجودا آخر يوازي الماضي هو" الدين" الممثل في" ابن النظّام" العالم الجليل المتدين، الناهي عن فعل الذنوب والمعاصي، ورفض أبي نواس للدين رفض للماضي بكل أشكاله، رفض للعالم، و« كل خروج على شريعة الله، إنما هو خروج على الله، هذا الخروج يجعل الإنسان مساويا لله وشبيها به »(١٤).

هكذا قالت الرؤيا النواسية للعالم وما وراء العالم برفض قيم الآخر، حتى تصل إلى نقطة المواجهة، المواجهة التي تفرز القطيعة مع التراث الأخلاقي والديني والشعري، ينشئ عبرها حضارة جديدة هي : حضارة الجسد واللذة.

لعل تبني أبو نواس لمذهب شكلي جديد في الكتابة هو" القصيدة القصيرة" بخصوصيتها المعنوية الجديدة ليس بريئا، يصرفنا لسؤال مركزي : ما الداعي الذي صرف الشاعر عن القصائد الطوال كما تعوّد الذوق العربي؟

يعدد د. يوسف حسين بكار الأسباب ويقسمها إلى ثلاثة أصناف : فنية، نفسية، شكلية. « يتمثل السبب الفني في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها، وما قد يتسرب إليها من حشو، وفي الخوف من الانزلاق في السقط و الزلل، وفي الاكتفاء بالقصار إذا أدت المعنى المراد، (..) فقد التفت أبو هلال العسكري إلى أثر التثقيف في طول القصائد حينما ذهب إلى أن قصر أكثر قصائد أبي نواس يعود إلى تنقيحه شعره »(١٥).

لكن يبدو أن هذه الحجة واهية- في نظر د. يوسف حسين بكار- فزهير بن أبي سلمى وابن الرومي كانا في عداد المنقحين، في حين كانت قصائدهم قد بلغت حدا كبيرا من الطول.

« أما السببان الشكلي والنفسي فمتداخلان عند أكثر الشعراء الذين كانوا يتعمدون القصار تعمدا- وهذا هو سر الشكلية- لرواج سوقها في الحفظ والعلوق بالأفواه والأسماع، والسيرورة بين الناس، ولكي يكتب لها الخلود والديمومة. لكنهم كانوا يراعون عنصرا نفسيا يتمثل في تجنّب السامعين السآمة والملل وفي إحداث تأثير أكبر وأقوى »(١٦).

**تفجير الشكل عند أبي نواس يشير إلى الرغبة في الانفصال عن واقع ايديولوجي واجتماعي قمعي**

يرى د. العربي حسن درويش أن الدافع الرئيس لثورة أبي نواس هو" الشعوبية"، فقد عاش في ظل الحضارة العباسية التي زاد فيها تأثير الفرس ونفوذهم، وتأثر بهم العرب أشد تأثير، وقد دفع ذلك أبا نواس وغيره إلى التمرد على التقاليد العربية(١٧).

هذه الأسباب على الرغم من وجاهتها، ووجود ما يسوّغها إلاّ أنها باتت - بعد أن حاولنا اكتناه الرؤيا النواسية في الصفحات السابقة- غير مقنعة، فتحرر الشكل لدى أبي نواس هو تحرير بالدرجة الأولى للمجتمع، ذلك أن الإطار الجمالي لا يمثل العلاقات الفنّية وحسب، وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية، فـ« الشكل الحديث يصدم بجدّته، وهو بجدته نفسها، تجاوز للراهن، واحتجاج على الصورة الثابتة، وهو بهذا المعنى ثوري »(١٨).

إنّ تفجير الشكل عند أبي نواس« يشير إلى الرغبة في الانفصال عن واقع إيديولوجي واجتماعي قمعي، فكل تجديد لشكل يدخل بخلاف الظاهر، في إطار الممارسة السياسية التي تهدف إلى تغيير الواقع القائم »(١٩).



أضيف إلى هذه الحجة - التي أراها قويّة جدا- حجة أخرى فنية بحتة، هي أن القصائد القصيرة كانت توضع خصيصا لتغنيها القيان في مجالس اللهو، لذلك خصها الشاعر بخصائص متميّزة كالقصر، والنظم على البحور القصيرة، وسهولة اللّغة بما يلائم جميع الشرائح الاجتماعية.

تحصيل ما سبق أن القصيدة القصيرة النواسية كانت لديها خصوصيتها الرؤيوية التي جعلها تؤسس وجودا فنيا مختلفا ومغايرا عن باقي القصائد الطوال، إنها قصيدة رفض واحتجاج على حياة وتقاليد قديمة قدّستها الذائقة العربية والتي

يجب خرق أفق توقّعها.

إضافة لذلك هي قصيدة ذات عانت هموم التمييز العرقي والاضطهاد الاجتماعي، فهي إذن تشترك مع شخصية شعراء الحداثة في العصر الحديث.

## ٢- في العصر الحديث :

بعد سقوط الحضارة العباسية باتت المحاولات لتحديث القصيدة العربية قليلة، لا تشكل ظاهرة فنية مستقلة، حيث ظلت الذائقة العربية أسيرة صليل القافية وبحور الخليل ولعب التورية والطباق والجناس.

دخل الشاعر العربي عصرا جديدا، عصراً جديداً تقلص فيه ظل الآلهة، وصار الإنسان وحيدا وسط عالم جامد لا يحسن غير الإبادة، فلا آلهة تسمع صلواته، وتشاركه همومه وأحزانه.

يومئذ كان على الشاعر أن يعيد الروح إلى الأشياء ويكون نبيّ عصره، يقول بدر شاكر السيّاب « لو أردت أن أتمثل الشاعر، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنّها أخطبوط هائل »(٢٠).



كان على هذه المغامرة التي تخلّت عن النظرة والمواقف القديمة من أن تتخلّى عن الشروط الشكلية الموروثة، وتجد لنفسها قالبا يعبر عن سحر التجربة الجديدة، فعمدت إلى خلق كيان موسيقي جديد يعتمد البحور الصافية .. وكيان لغوي جديد .. وبالتالي إطار معماري جديد.

تصوغ نازك الملائكة أهمية الهيكل الجيّد تقول « .. لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة »(٢١).

أما د. عز الدين إسماعيل فيقول عن

**بعد سقوط الحضارة العباسية باتت المحاولات لتحديث القصيدة العربية قليلة لا تشكل ظاهرة فنية مستقلة**

أهميّة البناء « التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح »(٢٢).

بعد ذلك يقوم الباحث بدراسة معمارية يسودان في شعرنا المعاصر هما :

- القصيدة الطويلة.
- القصيدة القصيرة.

يستعين د. عزّ الدين إسماعيل بالنتائج التي توصل لها الباحث " هربرت ريد" وهو من النقاد المعاصرين القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية، فقد توصّل لحقيقة مفادها أنّ « مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما »(٢٣)، فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول.

و القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، وقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشمل على عدد مقاطع، ومع ذلك تظل القصيدة غنائية ومن ثمّ

" قصيرة" ما دامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد(٢٤).

يشير " هربرت ريد" هنا لمشكلة " الغنائية LYRICISM"، والقصيدة القصيرة

- في نظره- عادة غنائية، أي يمكن تلحينها وغناؤها، فهي« قصيدة تجسّم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، هي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير متقطع »(٢٥).

أعتقد أنّ د. عز الدين إسماعيل قد انساق وراء تصوّر " هربرت ريد"، ربّما لأنّ فكرة الغنائية قد أيقظت لاوعيه، أيقظت ذلك الماضي الشعري، حيث كان« الشعر الجاهلي جميعه غنائي، إذ يماثل الشعر الغنائي الغربي من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، سواء حين يتحمّس الشاعر ويفخر أو حين يمدح

و يهجو أو حين يتغزل أو يرثي أو حين يعتذر ويعاتب »(٢٦) كما يقول د. شوقي ضيف.

إضافة لذلك، كيف يمكن أن نقبل بوجود قصيدة تعتمد على وحدة الشعور (القصيرة) وأخرى تعتمد على وحدة الفكرة ( الطويلة)؟ ألا تحتاج كل قصيدة لشعور وفكرة معاً؟ ألم يصبح التلاحم بين الشعور والفكر هو المسلمة الأولى لكل عمل فنّي؟

أمّا الباحث خليل موسى فلا يبتعد كثيرا عن تصوّر د. عز الدين إسماعيل يقول « إنها ذات عاطفة واحدة منتشرة فوق مساحة القصيدة، تسير في اتجاه واحد، ترافقها رؤية ممتدة على السطح، يوجهها شعور انفعالي حار، ولذلك تضحي القصيدة القصيرة بكثير من ميزات الإبداع، فهي تفقد عنصر الصراع وتغدو متشابها في ظاهرها وباطنها، فالشعور الانفعالي يقود رؤية القصيدة ويوجهها »(٢٧).

نستشف من هذا القول أن القصيدة القصيرة تركز على العاطفة التي تسير في اتجاه واحد وعلى الشعور الانفعالي الحار، بينما يغيب فيها الصراع الدرامي.

أمّا خصائصها - حسب رأي خليل موسى- فهي : التقريرية والرتابة والحشو،

حيث ينعدم فيها الصراع انعداما كليا، ويتحوّل النص وصفيا بعيدا عن روح الحركة، مما يؤدي إلى تفكك القصيدة(٢٨).

أعتقد أن الخصائص التي حددها خليل موسى هي خصائص لا تمت للموضوعية

و العلمية بصلة، فهل يمكن أن تفتقد قصيدة ما للحركة والصراع لتتحول جسما جامدا ميتا؟ فربما حركتها تكون رتيبة أي منتظمة، لكنها تتضمن فجوات ومفاجآت تجعل حركتها الإيقاعية أكثر توترا وتناسبا في صراعها الدرامي.

و الأهم من هذا : هل القصر والوصفية يحدثان - فعلا- الرتابة؟ أعتقد العكس؛ فالطول والسير في اتجاه واحد محدث الرتابة. كذلك الحال بالنسبة للوصفية؛ فقد تكون القصيدة القصيرة وصفية لكن لغتها تكون مكثفة، فتقدم فكرتها في شكل ومضة flash.

لكن ما يثير الانتباه والدهشة في آن، هو أنّ هذه النظرة ترد عند نازك الملائكة: فهي تصنف الهياكل النصية إلى ثلاثة أنواع :

١- الهيكل المسطح: وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.

٢- الهيكل الهرمي: وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن.

٣- الهيكل الذهني: وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن(٢٩).

تقرر نازك الملائكة أن القصيدة النزارية(xxx) القصيرة تنتمي للهيكل المسطح، دون أن تقدم أي أدلة أو براهين على ذلك، فهي- في نظرها- قصائد» تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، وإنما ينظر إليها الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه «(٣٠).

تضيف نازك مؤكدة ما سبق بقولها أن الهيكل المسطح لا يتيح فرصا لقصيدة طويلة. ذلك أن الامتداد المنبسط يضايق والأوصاف المتتالية تصبح مملة متعبة، فخير وسيلة - في نظرها- للنجاة من هذا المزلق أن تكون القصائد المسطحة قصيرة، وهذا ما أدركه نزار قباني بفطرته عدا قصائده الهرمية مثل " طوق الياسمين"(٣١).

لا ندري ما إذا كان هناك باحث آخر أقرّ بوجود الهيكل المسطح في الشعر المعاصر، لكن ما يمكننا أن نناقشه هو : هل فكرة الإقرار بوجود الحركة أو عدمها ناتجة عن تراكم الأوصاف أو العكس مثلما قالت نازك؟ أو هي ناتجة عن طغيان الأفعال أو العكس؟ وهل التسطيح في شعر نزار- والذي تدعيه نازك- ناتج عن استعمال اللغة اليومية أو عن سطحية الموضوعات( الاحتباس السياسي والجنسي)؟ أو عن البنية الإيقاعية أو عن بساطة الرؤيا وضحالتها؟ أو عن شيء آخر؟

أعتقد - بدءا- أنّ الأوصاف المتتالية لا تعني بالضرورة غياب الحركة، بل على العكس، فهي تعني أنّ الحركة قائمة وهي سريعة أيضا وبالتالي يكون الزمن حاضرا لأنّ إيجاد حركة سريعة لا تقترن في الآن ذاته بزمن شيء مستحيل.

إضافة إلى ذلك : من أين يأتي الملل

**تـرى «الملائكة» أن القصيدة «النزارية» القصيرة تنتمي للهيكل المسطح دون أن تقدم أي أدلة أو براهين**

والتعب إذا كانت الأوصاف متتالية في ظرف زمني قصير يقدّر بقصر القصيدة؟ فلا أعتقد أنّ القصر يسبب الملل، بل العكس، لأنّ السير في اتجاه واحد وطويل دون انحدارات ومنعرجات يحدث رتابة قاتلة، فإليك نموذجا بسيطا لقصيدة قصيرة من قصائد نزار بعنوان " بانتظار سيدتي" :

**أجلس في المقهى منتظرا..**<br>
**أن تأتي سيدتي الحلوه**<br>
**أبتاع الصحف اليومية**<br>
**أفعل أشياء طفوليّه**<br>
**في باب الحظ..**<br>
**أفتش عن برج الحمل..**<br>
**ساعدني يا" برج الحمل"**<br>
**طمئني .. يا" برج الحمل"**<br>
**هل تأتي سيدتي الحلوه؟**<br>
**هل ترضى أن تتزوجني**<br>
**هل ترضى سيدتي الحلوه؟**<br>
**يخبرني برجي عن يوم..**<br>
**يشرق بالحب وبالأمل**<br>
**يخبر.. عن خمسة أطفال يأتون..**<br>
**وعن شهر العسل..**<br>
**أبقى.. في المقهى منتظرا**<br>
**عشرة أعوام شمسيّة**<br>
**عشرة أعوام قمرية..**<br>
**منتظرا.. سيدتي الحلوه..**<br>
**تقرأني الصحف اليوميّة**<br>
**ينفخني غيم سجاراتي..**<br>
**يشربني.. فنجان القهوه(٣٢)..**



رغم أن القصيدة تصوّر موقفا شعوريا واحدا؛ حالة عاشق ولهان

يغالب هم انتظار سيدته في مقهى، يحاول أن يتفادى الإحساس بالزمن، إلاّ أن عنصر الحركة حاضر؛ فهو يقوم بشراء الصحيفة، ويقوم بأفعال كثيرة طفولية، يقرأ برجه عسى أن يرى بصيص أمل.. يرجوه.. فيخبره برجه بفجر مشرق وأيّام سعيدة، لكن الحبيبة لا تأتي.

تعتمد القصيدة اللغة اليومية( المقهى، الصحف، السجارة، القهوة..) التي انتقلت عدواها من الشعر الإنجليزي " شعر ت. س. إليوت T.S.ELIOT " خاصة في" الأرض الخراب THE WASTE LAND"، والتي عدت انحرافا عن اللغة الشعرية الحقيقية و« محاولة لتأسيس بلاغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليومية»(٣٣)

يقول "نزار قباني" عن لغته« .. جمهوريتي هذه، تختلف عن بقية الجمهوريات في أنّ اللغة الشعرية في هذه الجمهورية لا تعرف التفرقة الطبقية أو العنصرية، أو الثقافية »(٣٤).

و يقول أيضا « .. للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس في المقهى... وتشرب معهم الشاي.. وتدخن السجائر الشعبية معهم.. »(٣٥).

لعلّ سهولة المفردة، وقصر التركيب وتلاحق أركانه( أجلس في المقهى

فعل + فاعل + جار ومجرور)، والاكتفاء بالدلالة المتداولة هو ما جعل نازك الملائكة تتهم القصيدة النزارية بالتسطيح.

أضف إلى ذلك طبيعة الموضوعات المتناولة؛ إذ وقع نزار في أغلب نتاجه الشعري – إن لم نقل كله- في احتباسين :

- الاحتباس السياسي.
- الاحتباس الجنسي.

هذا الأمر خلف أثارا سلبية إنعكست على البناء الداخلي والخارجي مما دفع بنازك أن تصرّ على هذه النظرة.

كانت الأسباب السالفة الذكر دوافع كافية أن تزج بنازك الملائكة في هذا التصور، حتّى خيل لها أن القصيدة النزارية قصيدة خالية من الزمن والحركة، في حين الحركة قائمة وسريعة أيضا وهي ناتجة عن :

-القيام بأفعال كثيرة : أجلس/ أبتاع/ أفعل/ أفتش.

-الانتقال الدلالي : هذا الذي لم تنتبه له نازك الملائكة، إذ خيل لها أن استغراق الشاعر في الوصف يوقف الحركة مثلما هو الأمر في الأعمال السردية، لكن حقيقة الأمر تبدو عكس ذلك؛ فللخطاب الشعري خصوصيته، لأن انتقال الشاعر – مثلا- من طلب المساعدة وجلب الطمأنينة، ثم السؤال عن رغبة حبيبته بالزواج به، ... يحدث حركة سريعة وواضحة.

-الحركة الناتجة عن الإيقاع.

و هكذا تضاربت الآراء، بل واختلفت في تعريف القصيدة القصيرة وتحديد ماهيتها، حيث ساهمت التعاريف التي قدمتها نازك الملائكة ود. عز الدين إسماعيل في تغييب الرؤية وحجبها.

ظهرت التجربة الأدونيسية متشبعة برأي الاختلاف وحب زلزلة النموذج، فكانت القصيدة القصيرة لديه – خاصة- في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" ثورة جديدة في تاريخ الأشكال الشعرية، حيث تمكنت من تأسيس كيانها الجمالي المتفرد.

اختار أدونيس السير في الدروب الصعبة، إذ تميزت قصيدته بخاصية التكثيف الرؤيوي واللغوي، وخرقت النظام الإيقاعي الجديد السائد، لتبادر لبناء نظرية إيقاعية جديدة.

(*) باحثة من الجزائر



الهوامش

(١) نقلا عن :خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر،المغرب،الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، الصفحة ١٤.

(٢) علي أحمد سعيد( أدونيس) ، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، الصفحة ١١.

(٣) ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة ١١.

(×) كان والده ينسب إلى آل الحكم بن الجراح من بني سعد العشيرة اليمنية، كان من جند مروان بن محمد( آخر الخلفاء الأمويين) مما أوهم القوم أن والده عربي، والحقيقة المرجحة أنه فارسي الأصل من أبويه كليهما، وشعره يدل على ذلك، وهو من حزب الفرس بلا منازع .

حين آنس أبو نواس مخايل الفطنة والذكاء، لم يقم حيث أمه، كان ينفق نهاره عند العطار وليله في حلقات المسجد الجامع، كان يستمع إلى رواة الأخبار وقصاص السير والتاريخ ويجتمع بطلاب المعرفة والعلم، مال إلى خلف الأحمر، وأخذ عنه رواية الشعر، رثاه بقصيدة تحمل حنينا فاجعا، اتصل بوالبة بن الحباب الشاعر الأسدي العربيد، وتخرج عليه في المجون والفسق.

أحب "جنان" جارية آل عبد الوهاب الثقفي وتيتم بها، ولعل حبه لها كان يسمو من خلاله إلى الطهارة ، اتصل بالرشيد وابنه الأمين ومدحهما، لكنه مات قبل أن يدرك حكم المأمون وذلك عام ١٩٩ هجرية.

(٤) ينظر: ايليا الحاوي، شرح ديوان أبي نواس، الجزء الأول، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، الصفحة ٥.

(٥) نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، الصفحة ٣٣.

(٦) ينظر : د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨ ، الصفحة ٢٥٩- ٢٦٠.

(٧) المرجع نفسه ، الصفحة ٢٦١.

(٨) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ٢٦٢.

(xx) يخاطب أبو نواس فيها " النظّام" أحد رؤساء المعتزلة والذي كان يخرج عليه في مجونه.

(٩) ديوان أبي نواس، الصفحة ٢١- ٢٢.

(١٠) ينظر : أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩، الصفحة ٦٢.

(١١) علي أحمد سعيد( أدونيس) ،الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، الصفحة ١١٠.

(١٢) ابن عربي( ٦٣٨ هـ)، الفتوحات المكية، أحمد شمس الدين، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، الصفحة ٢٥٩.

(١٣) علي أحمد سعيد( أدونيس) ،الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول،

الصفحة ١١٢.

(١٤) علي أحمد سعيد( أدونيس) ،الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، الصفحة ١١٢ - ١١٣.

(١٥) د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم( في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة

و النشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٨٣، الصفحة ٢٤٤.

(١٦) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٥.

(١٧) ينظر : د. العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، الصفحة ٨٦- ٨٧.

(١٨) علي أحمد سعيد( أدونيس)، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة ٢٤٨.

(١٩) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٨.

(٢٠) نقلا عن : خالدة سعيد، مدخل حول حركة الشعر الحديث.

htm.www. Jehat.com/arabic/gareeb١

(٢١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، الصفحة ٢٣٨.



(٢٢) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٦.

(٢٣) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ٢٥١.

(٢٤) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٩.

(٢٥) د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة، ( دون تاريخ)، الصفحة ١٩٠.

(٢٦) خليل موسى، مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، العدد ١١٤، دمشق، ١٩٨٠، الصفحة ٧٨.

(٢٧) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ٧٨.

(٢٨) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الصفحة ٢٤١.

(xxx) نسبة إلى نزار قبّاني.

(٢٩) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤١.

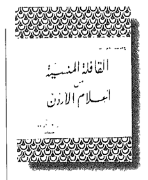
(٣٠) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ١٤٥.

(٣١) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، الصفحة ٧٢٦- ٧٢٧.

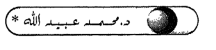
(٣٢) د. رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، الصفحة ١٥٤.

(٣٣) نزار قبّاني، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، الصفحة ٧٩.

(٣٤) المرجع نفسه، الصفحة ٩٥.




# سرديات البدوي الملثم
## قراءة في الجهود القصصية ليعقوب العودات


د. محمد عبيد الله *

**يعقوب العودات أو البدوي الملثم (١٩٠٩-١٩٧١) واحد من رواد حركتنا الثقافية، ومن البناة الأوائل الذين اخذوا أنفسهم بالعصامية والجد، وتسلحوا بالجلد وتحملوا وجوها مختلفة من المعاناة ليحققوا مرادهم ويخدموا أمتهم، وقد ترك أولئك الرواد إرثا باقيا للأمة كلها يتمثل في مؤلفاتهم الخالدة ما بقي الحرف العربي مترددا على وجه البسيطة.**

أما إرث العودات فقد وصل إلى واحد وعشرين كتابا مطبوعا، ظهر منها تسعة عشر كتابا في حياته، وظهر اثنان بعد غيابه. وله غير المطبوع مخطوطات ومشاريع لم يتسن له استكمالها أو نشرها. وقد اشتهر العودات في مجال كتابة السير وأدب التراجم، وهو مجال يقع بين الإبداع والنقد، فلا هو نص أدبي خالص، ولا هو دراسة خالصة تتعلق بنتاج صاحب السيرة على نحو موضوعي بعيد عن شخصيته أو حياته.

وقد طرق الأديب الراحل مجال الفن القصصي إلى جانب مجالات أخرى في التأليف والترجمة. ونستطيع أن نلاحظ المنحى السردي عند العودات في عدة مظاهر منها:

١. كتاب قصصي نشره بعنوان: "ألوان على طبق" من منشورات المكتبة الأهلية في بيروت عام ١٩٦٥، ويتضمن عشر حكايات أو نصوص ذات طابع قصصي.

٢. يتضمن إنتاج العودات في غير هذا الكتاب قصصا وأخبارا وحكايات من الماضي والحاضر، فهو من المؤلفين الذين تروقهم الحكاية وطريقتها البليغة في التشويق وإيصال الدلالة والعبرة. وبهذا المعنى أورد في كثير من كتبه حكايات فرعية أو معلومات مروية على طريقة الخبر السردي الذي استمده من طريقة العرب في التأليف ومن شخصيته البدوية الميالة للحكاية والسمر.

٣. توظيف السرد أسلوبيا: العودات كاتب سير وتراجم، وهذا الحقل يستلزم إلماما بالأسلوب السردي، والسمة السردية الحكائية هي التي حولت معظم كتاباته عن أعلام عصره إلى سير، وأبعدتها عن حقل النقد أو الدراسات.

ألوان على طبق

ألوان على طبق هو الكتاب القصصي الأوضح في الانتماء إلى النوع القصصي، ويمكن أن نتخذه مثالا لجهده القصصي دون أن يغني ذلك عن الاهتمام بأسلوبه السردي في سائر مؤلفاته.

وإذا استندنا إلى المسميات والمصطلحات التي استخدمها البدوي الملثم نفسه فسنلاحظ أنه وضع نصوصه القصصية تحت مسمى: الحكاية__ الحكايات وهو ما يتضح من إهداء كتابه الذي وجهه إلى صديقه الشيخ نجيب علم الدين وختمه بعبارة: "أهدي هذه الحفنة من الحكايات". كما استخدم في المقدمة مصطلحين هما: الحكاية والقصة، ويمكن استنادا إلى المقدمة أن نتفهم الطريقة السردية للأديب الراحل دون أن نحمل إنتاجه أكثر مما يحتمل، ومن هنا لا بد أن ننتبه إلى أن موقع القصة عنده ينطلق من وظيفتها التراثية العربية أكثر من منابع السرد الغربي، وحتى القصص المعربة بتصرف فقد سار في صياغتها على مذهب العرب لا مذهب الغربيين، ومن خلال مقدمة المؤلف ومعرفتنا الشخصية بالسرديات العربية يمكننا تثبيت الملاحظات التالية التي قد تساعد على تلقي الإنتاج القصصي للعودات ولأضرابه من المؤلفين:

• السرد العربي ولد من منابع وتقاليد شفوية وليست كتابية، ولذلك يرتبط السرد بالليل وأحاديث السمر، ونادرا ما يظهر السرد في وضح النهار، الشعر فن النهار والسرد فن الليل، وإذا صاح الديك يتوقف السارد والسرد (على نحو ما هو معروف في قصص شهرزاد وغيرها). وقد أشار العودات إلى ما يشبه ذلك عندما تحدث عن سياق قصصه وسبب روايتها فذكر أنه سردها لأولاده وعائلته "لطرد سأم الليل وطوله".

• الحكاية المروية عند العرب يختلط فيها التأليف بالاختيار والواقع بالخيال، وهي ليس بالضرورة أن تكون من إبداع صاحبها، فالقاص عند العرب هو السارد والراوي، الذي يسرد مشافهة لجمهور مستمع، ولذلك نجد في التراث السردي حكايات كثيرة بلا مؤلفين، يرويها كثير من المصنفين والرواة دون أن نعرف مؤلفها، وهذا جزء من مشكلة المؤلف في مجال السرد العربي، وهي مغايرة لمشكلة النحل والانتحال في مجال الشعر، العرب دققوا في الشعر وسعوا دائما إلى تحديد قائله، أما السرد فلم يطلبوا له مؤلفا، ولذلك فألف ليلة وليلة عمل كبير لا مؤلف له، ومثله أعمال كبرى مشابهة. ومن هنا نفهم ما عمد إليه العودات عندما روى حكايات محددة موجودة في مصادر التراث ولم يتصرف فيها إلا قليلا دون أن يشير إلى مصادرها.

• المسرودات العربية لها خصوصية وهوية سردية مغايرة للأنواع السردية المعاصرة، ولذلك فنظرية القصة القصيرة والرواية وما يتفرع عنها من النظريات المعاصرة لا يصلح تطبيقه على قراءة النمط التراثي أو ما سار في سبيله من أعمال معاصرة، وقصص العودات من النمط التراثي الذي نظلمه لو قرأناه كما نقرأ السرد المعاصر المتأثر بالنظرية الغربية وتطورات السرد العالمي.

يتضمن كتاب (ألوان على طبق) عشر قصص تحمل العناوين التالية: مروءة سعدى، الذكاء البدوي، جزاء الأمانة، ثقيل ..ثقيل، ناقوس العدالة، من أحاديث شهرزاد، ليلة الميلاد، الملك والراعي، أخت الرحمة، عرس ومأتم.

والعنوان الذي اختاره المؤلف عنوان دال يشير إلى التنوع وإلى المتعة المأمولة من هذه الحكايات/القصص، وهو أيضا عنوان مستقل وليس من عناوين قصص الكتاب كما هو شائع في تسمية المجموعات القصصية. ويمكن تقسيم هذه القصص إلى ألوان على النحو الآتي:

-قصص من أجواء البادية:

ومن هذا اللون قصة (مروءة سعدى) وقصة (الذكاء البدوي).ونرجح أن القصتين تعودان لأصول شفوية متداولة

آنذاك ثم قام الكاتب بصياغتهما صياغة قصصية مكتوبة، ويستند ترجيحنا إلى طبيعة الأسلوب ومادة القصتين التي توحي بالسرد الشفوي في البادية.

وقصة (مروءة سعدى) تؤرخ لمناخ الثورة العربية الكبرى، ولشخصية لورنس الرجل اللغز الذي صعد اسمه آنذاك في أوساط البادية، ومع أن القصة لا تعيد النظر في هذه الشخصية وإنما تنظر له كصديق للعرب، وكثائر أراد مساعدتهم والوقوف إلى جانب قضيتهم، فإنها تركز على سعدى الفتاة البدوية التي سمعت بالرجل وأعجبت به، وعندما عرفت من كوابيس شقيقها نيته قتل لورنس مقابل مكافأة مالية من الوالي التركي نهضت بعبء حمايته عبر التنكر في زي فارس، وعندما وصل شقيقها إلى لحظة التنفيذ كانت المفاجأة أنها منعته بسيفها ثم طلبت له العفو من لورنس فعفا لها عنه، وتحول الشقيق إلى أحد مقاتلي الثورة وفرسانها. والقصة عموما تشبه أسمار البادية في مادتها ومحتواها، ونلتفت فيها إلى قوة شخصية المرأة وتمجيد بطولتها حتى بوعي شقي مدافع عن لورنس المغامر الذي اخترق الثورة وتجسس عليها ووجهها لمصلحة من أرسلوه.

أما القصة الأخرى (الذكاء البدوي) فتقف على حكاية بدوي تمكن من معالجة فتاة من درعا تعرضت لكسور في فخذها وقد رفض والدها المحافظ أن يكشف الأطباء على جسمها وعورتها، أما البدوي فتمكن من معالجتها علاجا شعبيا اعتمادا على عناصر البيئة في موقف طريف روته القصة، وظاهر القصة تمجيدها للفطرة وللذكاء البدوي، مع أن المتوقع إدانة الجهل والامتناع عن معالجة الفتاة تحت دعوى عدم انكشاف جسمها وعورتها. ويهمنا هنا الأسلوب الذكي المسلي الذي يطلعنا على السرد الشفوي وعلى جوانب من سرديات البادية في الأردن مما سمع به العودات وأعاد أداءه بأسلوبه المتأثر بتلك السرديات.

-قصص ذات أصول تراثية:

في كتاب العودات قصتان تعودان لأصول تراثية تمكنا من تحديدها، الأولى قصة (جزاء الأمانة)، والثانية قصة (من أحاديث شهرزاد). أما القصة الأولى فقد ورد أصلها في كتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ، وهو كتاب سردي يعد من النماذج المبكرة للسيرة الذاتية عند العرب، والقصة من حكايات المكافأة على طريقة جزاء المعروف والإحسان، فالقاضي الذي وجد عقد اللؤلؤ في موسم الحج وحملته الأمانة على إرجاعه لصاحبه مع رفض المكافأة، ارتد إليه الإحسان بعد سنين مضاعفا، بعدما تعرض لمعاناة الأسر والعبودية، ثم تجدد لقاؤه بالتاجر دون أن يعرفه وأما العقد فقد ظهر مجددا ليكون علامة تذكر كلا منهما بصاحبه، وهكذا تزوج ابنة التاجر وورث ماله كله، في صورة مكافأة مجزية على صدق أمانته وورعه. والقصة من قصص العرب وكل ما فيها يذكرنا ببنية الخبر وهو نوع مخصوص من السرد العربي القديم، أما ما فعله العودات فلا يتجاوز الاختيار وإعادة السرد دون إحداث تغييرات واضحة، وقد اقتصر التغيير على شيء من الاختصار وتبديل بعض الكلمات والمفردات الصعبة أو القديمة، وعدا ذلك حافظ على الخبر كما هو ولم ينص على مصدره، وربما يشفع له شفاعة محدودة ما جاء في مقدمته من أنه روى هذه القصص والأخبار في أسماره، ومثل هذه الغاية لا تمنع من اختيار بعض الأخبار من قراءاته، ولكنها أيضا لا تمنع مؤلفا معاصرا من النص على مصادره. والطريف أن هذه القصة نفسها قد وردت كنموذج من إنتاج المؤلف اختارها بعض زملائنا ممن أشرفوا على إصدار معجم أدباء الأردن( الجزء الأول-الراحلون، ص٢١٧-٢١٨) وهو من منشورات وزارة الثقافة عام ٢٠٠١.

أما القصة الثانية فقصة جعل العودات عنوانها (من أحاديث شهرزاد)، وعندما حملنا أسلوبها على البحث عن مصدرها، عدنا لألف ليلة وليلة لأن العنوان يوحي بذلك ولما لم نجدها رجحنا أن هذه الإضافة لا تمنع من مصدر آخر، وأن يكون العودات قد أضاف العنوان وأضاف الجملة الإطارية التي تنسب سرد الخبر إلى شهرزاد، وبعد بحث وجدنا الحكاية بنصها في كتاب (أخبار النساء) لابن الجوزي، وكتاب (إعلام الناس بما وقع للبرامكة) للإتليدي، ومقارنة القصة بأصولها أوصلتنا إلى الصنيع ذاته مما فعله في قصة (جزاء الأمانة)، أي أنه اختصر بعض الأشعار وبدل مفردات صعبة محدودة وحافظ على معظم النص بلغته وأسلوبه، ومن الطريف أن بعض المقاطع الشعرية قد أعجبته فلم يحذفها ولكنه غير كتابتها إلى صورة نثرية دون أن يبدل فيها شيئا. والقصة تتحدث عن أعرابي ظلمه مروان بن الحكم وأخذ امرأته وأجبره على طلاقها وتزوجها، فلجأ الأعرابي إلى معاوية الذي أنصف الرجل، وطلب من مروان بن الحكم أن يرسل المرأة إليه، وعندما وصلته أدهشه جمالها وعرف سر انجذاب ابن الحكم إليها، وهكذا تردد في إعادتها إلى زوجها الأعرابي وخير المرأة بين ثلاثة: الأعرابي، والوالي(مروان)، والخليفة(معاوية) فاختارت زوجها الأول على الآخرين في صورة وفاء وحب نادرين لا يلتفتان للجاه والمال.

-القصة السيرية/عرس ومأتم:

قصة ديك الجن الحمصي: وهذه القصة أطول القصص في كتاب العودات، وتروي حكاية عاطفية مؤثرة معروفة في التراث عن شاعر حمص عبد السلام بن رغبان المعروف بديك الجن الحمصي، وقد أحب جارية اسمها ورد ثم شك في وفائها له نتيجة لوشاية الحساد فقتلها وندم بعد ذلك عندما انجلت الحقيقة حتى مات ندما وترك أشعارا مؤثرة في وصف فجيعته. أما صياغة العودات لهذه القصة فتجري أيضا على طريقة الخبر والحكاية وليس طريقة السرد الحديث، وقد سبق أن كتب العودات كتابا عن ديك الجن في شكل سيرة دراسية للشاعر ونشر الكتاب عام ١٩٤٨، ثم عاد وعدل في الكتاب حذفا وإضافة ليأخذ شكل سيرة قصصية ويبتعد عن أسلوب الدراسة وصدرت الصياغة الثانية باسم (عرس ومأتم) في كتاب مستقل عن دار المعارف ( سلسلة اقرأ رقم ١٩٩) عام ١٩٥٩، ولكن الصياغة الثانية ظلت متأثرة بأسلوب البحث وكثرت فيها الأشعار التي تقطع تطور السرد وحركته، فأعاد صياغة الحكاية مرة ثالثة وهي التي وردت بالعنوان نفسه: عرس ومأتم ضمن كتابه: ألوان على طبق، واختلاف هذه الصياغة عما سبقها، يتمثل في اقترابها من الأسلوب السردي القصصي شبه الخالص، بعدما تخفف المؤلف من معظم الأشعار وكذلك ابتعد عن الصياغة الدراسية مكتفيا بالأسلوب الأدبي الحكائي، مختصرا أيضا كثيرا من الزيادات الصياغية مما ورد في الصياغتين الأولى والثانية.

-قصص معربة ذات أصول أجنبية:

أي أن الكاتب عربها بأسلوبه على نحو ما كان يفعل قصاصون وكتاب آخرون، والقصص المعربة بتصرف أربع قصص هي: ناقوس العدالة، وليلة الميلاد، والملك والراعي، وأخت الرحمة. وقد أشار العودات في هوامشه إلى أن اثنتين منهما (الملك والراعي وأخت الرحمة) معربتان بتصرف، ولكننا نضيف لهما القصتين الأخريين بالنظر إلى أجوائهما الأجنبية وأسماء الشخصيات إذ أن المصدر الأجنبي لهما لا تخطئه القراءة. وبشكل مجمل اختار من الآداب الأجنبية قصصا ذات طبيعة شعبية تلتقي مع مطالبه الشفوية، وليست من القصص الحديثة المختلفة عن أسلوب الحكاية الشعبية.



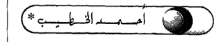
- قصة مؤلفة واحدة:

وهي قصة (ثقيل..ثقيل) التي تبدو المحاولة التأليفية الوحيدة للعودات، وهي عن القضية الفلسطينية، فخيزران بطلة القصة اسم لاجئة فلسطينية تلجأ للمأمون الخليفة العباسي، وتطلب منه سيفه لقومها، وبعدما يعطيها السيف تعود بعد مدة تبكي لأن قومها عاجزون عن الثأر وحمل السلاح. ومن خلال لقاء الحاضر بالماضي نلاحظ ارتباط الكاتب بالتراث العربي الإسلامي، وهو تراث يقع في مقدمة ثقافة يعقوب العودات ولا تخطئه العين في معظم إنتاجه، نلاحظه في قصصه كما نلاحظه في سائر نتاجه.

---

* كاتب وأكاديمي من الأردن

# المستنجد بن غبار




**ربما لا تستطيع أن تفرّق، أن تكون واحداً ممن ينحاز إليهم الوقت، بكلّ مشاحناته، أو أن تكون محمولاً على ورقه الأصفر، ذلك لأنك، لا تخرج عن صمتك إلا وتعود إليه، وكأن العقرب يخيّل إليك أنه يدور، وما هو بذلك، فقط كلّ ما تقوم به من نشاط، هو في المحصلة، نتيجة الرجرجة التي تصيب ما تحتك من قماش أبيض، يميل إلى الصفرة في كثير من الأوقات.**

إنّ دماثة الأشياء، هي بالتأكيد، ما يمنعك من الفرار بذاتك، قبل إصابتها بورم الإحباط، أو لنقل بورم الذات، فأنت قاب قوسين من الهلاك، إذا لم تستوعب مجريات الحركة التي يحدثها نقرُ العقرب.

لتكن إذن فاتحة السّرد من هنا، من هذه النقرات التي تصدع في مخيلتك، ولا تفارقها، إلا حين ينقر عليك الباب، من هو قائم بشؤون التورية في مساحات غفلتك وصحوتك.

تغفو كثيراً على حلم ليس يأتي، وتصحو على جملة من التأويلات، تحاول النهوض من مجرةٍ صمتك، يعيقك مفتاح البدء، أتفتح الذاكرة، أم تفتح بوابة الهذيان، أم تفتحهما معاً، وهذا كلّه يحتاج إلى أن تشرع ذاتك كلّها أمام مرآتك، ومرآة من هو يشبهك.

في المساحة الأولى لهذا السرد، الذي ينطوي في كثير من بنيته، على تداخل الحوار، تدخل أنت لتهزم ضعفك الأزليّ، عبر إسناد الحوار على إشكالية اللغة، التي تحفظ لك بعضاً من جوهر المعنى الذي تعيش عليه، لهذا ستقاوم ورم الإحباط أوّلا وعندما تفرغ من ذلك، سيأتي دور ورم الذات.

لأوّل مرة ستنزع عنك عباءة الخلوة التي وضعك في تلافيفها صمتك الأزليّ، ولأوّل مرة ستفتح عليك الباب، بعد أن حجب عنك زيت الشمس، عشرين يوماً، ستفتح له، أو لها، المهم أن تفتح الباب، لا لشيء، فقط ليغادر ورم الإحباط ضميرك المستتر في ضمير المخاطب، ولو لبعض الوقت.

يدخل عليك لا تراه، فهو خيالٌ طائف في مقلتيك، وغائب عن ظلّه المستتر، وهو يراك، لأنه يتسلل من شبكية العين، حاملاً صحوته الأولى، لفعل المقاومة، مقاومة ورم الإحباط، تجلسه على صحن من الزعتر، ثمّ تمدّ له بحركة خفيّة، ورقة بيضاء، لا صفراء.

— متى تنضج الفكرة الطازجة؟

— عندما تتخلّى عن ذاتك، وتمشي إلى فراغ العقرب، وتقيم جسراً لي ولك

— وكيف لي ذلك وأنا محشورٌ بيني وبينك؟

— ابدأ بإزالة الصدأ عن حديد دمك، ستجدني في المساحة الخضراء

— هل تشرب شيئاً؟

— كأساً من زيت سراجك المُطفأ، أو كأساً من زعتر أحلامك التي لا ترى

وقف المستنجد مستنداً على ضمير الغائب، وقد خلا الصلصال من روحه، الفراغ المغنطيسي لم يكن طرفاً حيادياً في الوقوف، دخل إلى غرفة أخرى، هي ذاتها في تأويل مساحة الفقر، نفض بعضاً من الغبار العالق في فضاء الغرفة، التي لم تدخلها الريح منذ عشرين يوماً، لم يتحرك عقرب الساعة، بدا أنه لم يفق من غفوته، عاد المستنجدُ حاملاً كأساً من الزعتر، وقد أرخى ثوباً مرمريّاً على السراج المطفأ، تحرك الضمير الغائب باتجاه السراج، وأشعل عوداً من الثقاب، وألصقه بالثوب، وخرج قبل أن يشرب كأس الزعتر، وقبل أن تندلع النيران في بيت المستنجد.

لم يقو المستنجد على الحراك، من هول ما رأى، ناراً تلتهم كلّ شيء في طريقها، ومياهاً تندلق من النوافذ التي كسّرتْ، وأصواتاً تخترق حجاب الصمت، وغلماناً يصعدون إلى الأعلى ولا ينزلون، وفواكه تستر عريَ الشارع، وقوافل من نمل تعبر حقول الصدأ.

— كلّ هذا وأنت أيها العقرب ما زلت في مكانك، لا تحرّك ساكناً

انتفض المستنجد من صلصال يديه، حرّك إصبعه الشاهد، ونقر على العقرب نقرة واحدة، فإذا هو يمور، استرخى قليلاً، شرب من كأس الزعتر الذي لم يشربه الضمير الغائب، وقذف بكلّ طاقته في النيران التي تلتهم كلّ شيء في طريقها للظفر بما هو قائم في كينونة المواجهة والانتشار.

ثلاثة أيام فاصلة ومنهكة وقابضة على ما هو متحوّل في ذراع الشارع، مرّت على الحراك الناري في بيت المستنجد، ثلاثة أيام لم تكن كافية، لاختبار المجرّات الجوفيّة التي تدور حول بؤرة تمركزها، في البحث عن زيت السراج المطفأ، ثلاثة أيام وما زال المستنجد يتقلّب في أعماق الوعي والذهول، وأعماق الزائر الذي قفز على بساط الألوان الزيتية، في لوحة الحياة التي صيغت على جذع شجرة.

المياه الجوفيّة التي قذفتها محركات الضمير، أيضاً لم تكن كافية لإطفاء جذوة النيران الوهمية، لا لضعف الحقل الأبيض الذي يندلق من فوّهات الخراطيم، ولكن لمغايرة صفة الاشتعال التي تمتاز بها النيران، هي إذن نيران

غير منظورة في شقّها الفيزيائي، وليست منظورة في تلاحمها مع هيجان الغيم، واندفاعه عبر حركة الرياح، وحوّاماتها، كلّ ما هنالك، أنّ المتخيّل الذي يلفّ المستنجد، يثير كتلة من الخيالات التي ترتبط في أدنى مقوّماتها بالوهم، هذا بالنسبة للمستنجد، ولكنّ الذين يرتبطون معه بصلة ما من قريب أو بعيد، لا يرون هذا الحراك، إلا كما يرى النائم حلماً مصحوباً بالشفافية التي لا تأويل لها، سوى أن هذا الكمّ الهائل من الضغط النفسي، يتشكّل في حقل النعاس النهاري، على هيئة مادة فيزيولوجية تنطوي على قدر كبير من خفوت الأنسجة ونزفها.

ثلاثة أيام والمستنجد يبحث عن طاقة فراغية في حقل النيران، يمدّ ذراعيه المتوسطتين، باتجاه النوافذ التي كسّرتْ، فلا يلمس إلا الفراغ الأثيري، يحاول التجربة مرة، ثلاثاً، ولا يسعفه المكان الذي حوّله الدخان إلى بئر جوفيّة لا ماء فيها ولا حصى، يمدّ قدميه فتنزلقان على عشب أصفر نما للتوّ في صحن البيت، يكرر للمرة الثامنة، ولا حبال للنهوض، يحاول القفز حبواً على الكرسي المشظّى فتتقلّص عضلات القافية، يمّد لسانه فيتشقق، إذ لا ماء في صحرائه، سوى السراب ثلاثة أيام، ولم يعرق له جبين، رغم حرارة المحيط، ولم تحترق ثيابه، لأنّ القماش المبلل كان رطباً .

هنالك في الدرك الأسفل من المنازلة وجهان للمغامرة، وجه يسطع في الخطاب المحمول على أجنحة الماضي، بلغة ذات مفردات تستطيع أن تمرّنها على الدخول إلى حقل القول، بعيداً عن بيانها النحوي، الذي تضبطه علامات الرفع والجر والنصب، ووجه محمول على المستنبت الزمني، الذي تحركه لغة التسويف، الذي لا تستطيع أن تتماهى فيه بلا ولاية ذاتية في المقام الأوّل، كما أن هذين الوجهين هما في الحقيقة غير قابلين للمماحكة والمناوأة تحت تأثير غياب المكان.

المستنجد بلا أدنى شكّ لحداثة سنه، لا يعي هذا الدرك الأسفل، كلّ ما يعنيه أن يؤثث تربته الخاصة، بكلّ مستلزمات البقاء، فهو وإن كان غير قادر على التمييز بين الظلّ والنور، والحضور والغياب، والقوة والضعف، إلا أنه كما يعتقد قادر على نسخ معطيات التربة، وجرّها إلى عالمه الخاص، الذي يسيّجه بالوجه المحمول على التسويف، لأنّ ما آل إليه من شتات نفسي كان باعثاً قويّاً على حصر الزمن في إطار هذا الخطاب.

اثنا عشر عاماً هما حصيلة المستنجد من هذا الشتات، منذ أن غادر والده سرير المنزل، وغاب في لجة الزمن المقبوض تحت تأثير الخمر والميسر، ومنذ أن التقطت أمّه شهوة البحر، وزرقته، وذهبت بعيداً في لجة الأمكنة وتشوّهاتها، اثنا عشر عاماً، ولم ينشف القماش الأصفر، رغم تلك الأشعة فوق الحمراء التي تلسع صلصال جسده، ورغم الريح العاتية التي تهدّ كاهل جبروته الطفولي في العراء.

لم يجد المستنجد ملاذاً بعد هذا الشتات، سوى أن يحفظ تفاصيل المكان المغيّب في حراكه الجوفي، المكان الذي سيوفّر له، أدنى مقوّمات البقاء، واحتفاله بالنسيج الفسيولوجي، وأقصى حالات العبث، والانطواء، المكان الذي لا يشرع نوافذه أمام الضمير الغائب.

السور الأسمنتي الذي خدشَهُ حياءُ الزمن، والباب الحديدي المنقوع بالزيت الحار، لم يقويا على إغلاق نافذة الشتات أمام المستنجد، الذي ظلّ اثني عشر عاماً وهو يرقب في خلوته، ذهنية التقلّبات التي تطرأ على والديه، ورغم حداثة سنّه حاول أن يلعب دور الوسيط بينهما، إلا أنّ حجم الفراغ الذي استقوى على صنوبر العائلة، وجرّد المرآة من توادّها وحنوها على الأوجه الصغيرة، ظلّ يتسع شيئاً فشيئاً، حتى أصبح من المعتاد أن ينام الوالدُ خارج البيت، أو أن تبقى الأمُّ لفترة طويلة في الزيارات التي لا تثمر إلا عن تفتيت حصى الإمكان في أن يبقى المستنجد وأخوه الذي يصغره بستة أعوام، وأخته التي تصغره بأربعة أعوام، بعيداً عن الشتات، وعرضةً للعصف الفكري.

لم يكن المستنجد الذي تقاذفته المدن الصناعية في هذا السن المبكر، لتوفير أدنى مقوّمات الحياة قادراً على شطب ذاكرة الخواء الأسري، لهذا قرر أن يفرّ من دائرة القبض إلى دائرة البسط، ومن حال الفوضى التي يحياها، إلى مقام النظر بعينين مفتوحتين على زمن سيجيء.

امتلاء الأرض بالقطن الأبيض الذي ينهمر من الغيم، كان هو الرابح الوحيد في منزل أبي المستنجد، إذ طاش أولاده على سهم التشققات وهشاشة العظم، والأنفلونزا الحادة التي تستوطن الذاكرة التي تعرف طريقها المشرع، ولكن المستنجد الذي وجد ضآلته بعد أن نقر عقرب الوقت في مخيلتهِ زمناً لا محالة قادم تقوّس حول ذاته، ولم يعد رهيناً لتلك التقلّبات التي تدور رحاها بين أبويه.

إذن الطريق من منزل أبي المستنجد إلى بؤرة التحوّلات التي طرأت على المستنجد، وألقته في كهوفها، هي طريق توفّر بعضاً من ثمار الوقت، ولكنها تخدش سروال القوامة الذي من المفترض أن يتوفّر لكلّ من هو دون سن الرشد.

ما بين بؤرة التحوّلات وانجذاب المستنجد إلى أخوته عصاً غليظة تقرع على طبل الممكن، وتهش على مرارة الضالين، ولكنها عصا ربما تتحوّل في ضربة واحدة إلى أفعى تأكل كلّ ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقي جناح المستنجد الذي لن تقصّه جمرة الخوف والرعب والحياء.

ليكن يومك الأوّل على حافة القبور، بعيداً عن لهاث الزائرين، وتورّطهم فيما يجوز وما لا يجوز، ليكن مفتاحك إلى التغوّل، وقراءة الممكن، ولتكن مفرداتك الحلزونية قارئة لكلّ النفوس، وما تخفي، لتكن وحيداً في يومك الأول، لتجرّب كيف تتوازن أصابع يديك، وهي تسير عبر مياه القطن الأبيض إلى مياه العيون، لتنام وحيداً تحت صنوبرة يسهر الموتى في ظلالها ليلاً، وهم يرقبون مجرات الحياة، لتسامرهم، وتحكي لهم عن أبيك الذي أدمن الموت وهو حيّاً، وعن أمك التي ماتت تحت مخدر الأعصاب، لتشجعهم على أن يرقبوا فيك إلاً وذمة، ليكونوا لك عوناً على ذاتك التي تتساقط مثل القطن الأبيض نتفا، لتكن ليلتك الأولى جوازك إلى نبع التحوّلات، ورهافة المعنى الذي تختصره القيم المادية في الزمن المر.

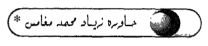
هي الليلة الأولى التي يعود بها غبار بن المستكين إلى منزله، بعد أن طوّحته الخمرة، دخل متكئاً على حشرجة الصوت الذي يخرجُ من براكينه الصامتة، بثيابه الرثّة، وشعره الأشعث، ولحيته التي تشاركت مع شعر صدره، وشكّلت هيكلاً يشبه ذلك الإنسان البدائي، الذي لم يكتشف الآلة والمسميات، دخل بطيئاً كسلحفاة، منكمشاً على ذاته، ألقى بجسده المهزوز على الحصيرة الزرقاء، ولم ينبس.

في الصباح وقبل أن يغادر نظر نظرة خاطفة، وما كان ليعي أن المستنجد لم ينم في البيت.

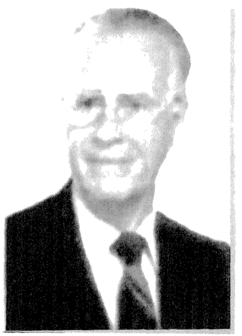
---

• فصل من رواية مخطوطة بعنوان " أبناء القبور "
• شاعر من الأردن

# لقاء مع الأديب مأمون الجابري
# القصيدة ترسم نسيجها من داخل الذات.




**مأمون الجابري أديب سوري معروف، قدم للمكتبة الأدبية العربية، عدداً من الأعمال الهامة، في حقول الرواية، والقصة القصيرة والشعر، وهو مبدع مثابر تعرفه المنابر الأدبية العربية، التي اعتلاها كثيراً، كما تعرفه الإذاعة المسموعة من خلال تقديم بعض أعماله كمسلسلات مسموعة، وفي مدينته حلب التي أحبها، كان لنا معه هذا الحوار الذي تحدث فيه عن تجربته الإبداعية.**



❖ في رواية / حارة محب/ نزعة نحو التوصيف الحكائي لأحداث سلفت هل هي استرجاع لبعض ما كان، أم هي عملية إسقاط تاريخي لمشهد إنساني عاش معك زمناً؟

– رواية حارة محب تتميز بأنها عمل من صنع الخيال في جميع أحداثها وأشخاصها، الحقيقي جداً فيها والمتطابق إلى حد بعيد، هو الفضاء – المكان – حتى هذا لا يخلو من فواصل متخيلة مبدعة وهي كلما ابتعدت كصور عن المدينة (حلب) يصبح المكان ليس دقيقاً في تطابقه، لذلك لا ينطبق السؤال في جزأيه على طبيعته التوصيفيّة والحدثانية على مسار السرد منذ البداية وحتى النهاية.

❖ يتناغم السيري الغيري مع التاريخي في رواية «القلعة» كما ينعكس المكان فيها بوضوح، ويمتزجان معاً في منجز إبداعي ضخم موحد، كيف تقرأ التاريخ وتقدّمه في نصوصك الإبداعية بعامة؟

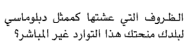
– في القلعة عاشت الأحداث السياسيّة والنضاليّة بكلّ ضمن مخيلتي عبثاً متحركاً ملوناً منذ طفولتي بتفاعل المشاعر مع الحدث الآني آنذاك بكلّ حرارته، الكثير من أحداثها التقطتها الأذن عبر الروايات، فكان منها الغيري وكان بعضها الذاتي على يفاعته، بحيث تضافرت جميع المنمنمات المروية على صفحة الخيال، لينتج هذا العمل الذي أفخر به لأنّه يحكي قصّة نضال تكاد تكون حقيقيّة بكل تفاصيلها، وقد تقصر في أحيان أخرى عن واقعها الذي كان أنصع وأوقع كحدث في الروح والمشاعر والأحاسيس، هكذا أقرأ التاريخ، عبر كلّ حواسي، أذني ذاكرتي عيني خيالي وتخيلي المبدع، إذ أنّ العمل في الكثير من أجزائه المسرودة حقيقيّ من حيث ولادته من معطيات نضاليّة تناغم معها إلى أبعد الحدود، فجاءت لا تشكو غربة وإنما تنتمي بشدّة إلى ذات النسيج الحدثي.

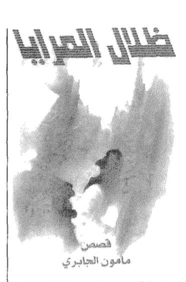
❖ نصوصك الروائية تشخصن الزمن السردي وتحاكمه، على عكس نصوصك الإبداعية الأخرى التي تتماهى معه، هذا ما يحسّه المتلقي، فإلى أيّ مدى يكون هذا الإحساس صحيحاً؟

– ما كنت أبداً نسّاجاً على نول غيري، فأنا أكتب ما يجول بخاطري من غير قصدية، غير أن مكونات الكتاب تنطلق تلقائياً لتعبّر عمّا أهدف إليه، ونظراً لأنّني أعتبر الزمان عنصراً في ثلاثية المكوّن السردي، فلا بد لي من اعتباره فاعلاً في عملية الإبداع، بنوعيها الروائي والقصصي وسواها، وقد يتجاوز في تصوري حدود الشخصية ليكون الأقوى، ما بين الزمان والمكان والحدث لكونه الأكثر ديمومة واستمرارية من العنصرين الآخرين وحتّى من الشخوص الحقيقيين، وهكذا يكون له هذا الدور الفعّال ظاهرياً وباطنياً في الفعل الإبداعي، وأنا لست في معياريّة الميزان لمعرفة حدود ومستويات أي عنصر من العناصر المتضافرة لتكوين النسيج الحكائي في رواياتي، ولعلّها أحياناً تبادليّة وبخاصّة مع الأشخاص الطبيعيين.

❖ أقانيم الهجرة والمثاقفة تطلّ في روايتين لك، كما أطلت عند بعض الروائيين الرواد، هل هي مثاقفة قصدية أم أنّ






الظروف التي عشتها كممثل دبلوماسي لبلدك منحتك هذا التوارد غير المباشر؟

– عملي مع البعثة الدبلوماسية في براغ أغنى مشاعري ومعارفي بالكثير ولا أكتمك، لقد كانت أولى رحلات الاغتراب التي كنت فيها مدهوشاً، أفتح عينيّ على اتساعهما، لعله التناغم بيني وبين الحياة الهادئة التي كانت تعيشها هذه الدولة من الغرب آنئذ، فقد كنت على دهشتي منسجماً، وهذا ما وضعني في موقع المتعرّف الواعي على كل شيء، فهل تسمّي هذا مثقافة !!! أنا لا أنسى الموقف ذاك حين طلبت من السكرتيرة «أن تحجز لي بطاقة للمسرح، في هذه المرة كانت هي المندهشة تنظر إليّ بعينين مفتوحتين على اتساعهما، وحين سألتها عمّا بها قالت: لي في عملي هنا في السفارة سنوات عديدة لم يطلب مني أحد أن أحجز له بطاقة على أيّ مسرح، حينها ادركت أن بداخلي ثقافة من بلد الاغتراب أو بلد الهجرة كما تسميها، قبل الهجرة، لقد أغرمت بالمدينة وعشتها بكل مشاعري لدرجة كنت أقول لاحقاً: إنّها وطني الأوروبي الذي يأتي بالدرجة الثانية (شيكا براغ) بعد وطني الأوّل (سورية حلب) فهل تسمّي هذا هجرة!؟ إنّها الهجرة نحو الوطن في وحدته الشاملة كموطن للإنسان.

❖ لرواياتك نكهة خاصة، وثمّة سؤال يمكن أن يطرح حول رواية «شمعة للحزن» يتمحور حول السيري والإبداعي فيها، ما مساحة كل منهما فيها، وكيف وثّقت الصلة الروائية بينهما؟

– لا أحمل مسطرة لقياس أبعاد كل من السيري والإبداعي على الأقل قبل السؤال، لأن السؤال يضع المسؤول في حالة من التأمل تبين تلك الحدود الغائبة عن الذهن في محاولة لإيجاد الإجابة، والآن أعتقد بما لا يدعو للشك وبإجابة مرنة، أن الابداعي هو الغالب وبنسبة كبيرة، برغم محور الربط الذي استدعته فنيّة العمل وأعني به «السيدة ماريتوفا» أما الجزء الأخير وهو: (كيف وثقت الصلة الروائية بينهما؟) فهو من الأسئلة المحيرة التي لا أملك لها إجابة أشرحها بالمنطق الاقناعي التوضيحي، أستطيع القول إنها السر أو التعويذة السحرية الكامنة في أسلوبي، هذا إن كنت قد وفقت فعلاً بها.

❖ هل استطاعت الرواية العربية خلق ضمير عربي يواجه الانتصار أو الانكسار في الراهن العربي؟ وهل يمكن أن تكون الرواية بديلاً لبعض الطروحات الأدبيّة التي شغلت صدارة الذاكرة لزمن طويل؟

– المفروض أن يكون ذلك بين الذين يسيّسون أعمالهم، لست أدري حقيقة إن كنت من هؤلاء، دائماً السؤال يفاجئني ويضعني أمام موقف محرج، كثيرون من الكتاب نجحوا في ذلك ومنهم حنا مينة، هاني الراهب، فاضل السباعي، وسواهم ومأمون الجابري أيضاً أظنه قد أسهم في كلّ رواياته بذلك، إن الأدب غير خاضع للنظريات، فكلّ كاتب يصيغ أعماله بأسلوبه، بإحساسه بموهبته، دون أن يترسّم مسلكاً نظرياً، ولكن بتلقائية ما يؤمن به، ومن هذا المنطلق لا أتصور أن تخلو أعمال أي كاتب من ملامسة هذا الواقع، ومحاولة خلق موقف موحّد يجابه الانتكاسات والانكسارات قبل الانتصارات التي تكون غالباً مفتعلة، في محاولة لخلق ضمير عربي حقيقي صادق لا يسقط أمام المعطيات الحقيقية لهشاشته، هذا الضمير يحتاج إلى انتصارات ميدانية قبل الانتصارات على الورق.

❖ برز تطور ملحوظ في اختبار المادّة الحكائيّة وفي الأسلوبيّة بين مجموعتي «شمولية الفوضى» و«زهرة الأكاسيا» هل كان ذلك بفضل الرؤى النقدية الحداثية؟ أم كان عملية دينامية فرضها الوعي المبدع؟

– لم أتعرض للنقد كثيراً على مدى مسيرتي الكتابية، وفي المرات التي أخذت أعمالي لتوضع تحت المنظار النقدي، كانت الرؤية كناتج نقدي مرضية، غير أن المنظار الذاتي لدي والذي كان دائماً يبحث عن الجديد هو المحرّض على التطور، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ عملية الاحتكاك بالتجارب الأخرى الإبداعية واستقبالها قراءة وتلقياً من على المنابر كان لها أيضاً دور فاعل أغنى التجربة وطوّرها، إنها عملية عمل جاد مدعوم بالفكرة المجدّدة البناءة، يقصد خلق الجديد الذي كان الهاجس دائماً، ولعلّ ما جاء في المجموعتين المشار إليهما نوع من ذات المسار والهدف المرجو.

❖ بعض اللوحات في النصوص القصيرة، تبدو قاتمة النهايات، مضمخة بالارتكاس، هل تعمّدت ذلك؟ أم كان بقعة ضوء تجسّد من خلاله واقع ما؟

– لا أعتمد القصيدة في الصياغة، والنهاية تأتي نتيجة طبيعية لما تمر سيالة السرد في مسارها وفي جميع الأحوال ترسم المشاعر والأحاسيس تضافر البدايات والنهايات بدون تعمد لتقول الرؤية التي تؤمن بها وتريد تصديرها عبر مجمل عناصر القصة.

❖ الشاعر المبدع يظل مسكوناً بالقلق الخلاق المتماوج مع نغم داخلي ينوس بين التلقائية والصنعة، هل نصوصكم الشعرية تساير هذا الطرح؟ أم انها تغنّي خارج السرب بخصوصية؟



– الشعر لدي واحة روحية، فيها كل العناصر المبدعة الخلاّقة التي تنطلق بتلقائية بعيداً عن الصنعة، نظراً لأن الفنيّة الشعرية نوع من الإبداع الجمالي الذي يؤلّق النص ولأنني لا أدعي الشعرية بمعناها المطلق ؛ النصي والفني، بمعنى أنّني لا أقول بأنّني شاعر، لذلك أظنني أنطلق من مشاعر ذاتية لا تنتمي إلى عالم فنية الشعر المحلق لكنها ترسم نسيجها من داخل الذات والحس الخاص بالتضاد مع الفكرة الهدف في النص الشعري.

❖ تبدو جملتك الشعرية الرقيقة قادمة من أغوار نفس مسكونة باللاوعي، ومشحونة بوعي من نوع خاص، كيف تضافر اللاوعي العام مع الوعي الخاص إبّان تشكيل النص الشعري؟

– إنّ نصّ السؤال ينطبق تماماً مع ما أحس به مع المكونات والدوافع، مع الرعشات ودبيب الكلام داخلياً، بحيث يتماهى مع الخلايا بعيداً عن العام، إنّه بتعبير مختصر وعي أو لا وعي خاص جداً، ينتج نفسه بطريقته ليشكّل ما يمكن تسميته بالنص الشعوري.

❖ لغة الفن (الشعر الحديث) انفعالية مجردة، تتوسّل بوحدة تركيبية معقدة

تنتظم داخلها وحدات مختلفة متعدّدة لا نهائيّة البوح، بينما لغة القص تقريرية، كيف استطعت معهما سمواً وتماهياً، وهما صنيعة لغتين مختلفتين؟

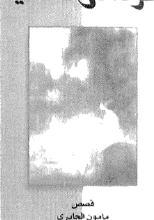
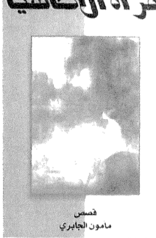
– أنا مؤمن بتداخل الأجناس الأدبية، وبخاصّة توشية لغة القص بالعبارة الشعريّة، ولست مؤمناً بتقريرية اللغة أصلاً، إنّ ما أريده أسعى إليه من خلال المعطى الأولي الموحي بالنتائج، لذلك أحسّ بتداخل اللغتين طبيعياً، الفن برقته ورهافته مع سيالة السرد، أو الحكائية التي أحرص أن تكون آسرة تمس المشاعر بسمو الإحساس، هذا إذا كنت فعلاً ضمن مسار ما تصوره في السؤال من السمو والتماهي، وقد أقول إن النص لدي ينتج نفسه، بخاصيّته التي لا تؤمن بوجود لغتين مختلفتين بالنظر على أن ما كتبه من شعر.. هو (الشعر الحديث) المنعتق أصلاً من القيود والحدود.

❖ الوقوف عند الفن يتوقف كثيراً عند وحدة بنائه الأولى، أي البرعم البنائي، والمتلقّي يتساءل حول تشكّل البرعم النمائي، كيف انتهى إلى نص ماثل بين يدي المتلقي وهي رحلة عسيرة؟

– مكونات البناء متعدّدة المواد، أهمها السيرورة الزمنية التي تستقطب عبر مسيرتها ما تراه مموسقاً مع طبيعة الداخل الشعورية والتكوينية، ولعله السرّ الخاص الذي يدرك ذاته ولا يدركه المبدع دائماً يأتي بالموسقة، أنا كاتب قصة قصيرة وطويلة (رواية) بنيت صرحهما خطوة خطوة، خلال المسيرة الطويلة التي أنضجتهما، ومن ثمّ رشّشت عليهما عبق أحاسيسي التي أحسها انطلاقاً من الحبّ، حبّ اللغة وجمالها وموسيقاها، والأمر في التشكل طبيعي وسهل لا عسر فيه، وقد يكون عسيراً لدى غير المبدع، وعلى من يريد الوصول إلى (أس) الفكرة أن يبتعد عن الرقمية والرياضيات فالإبداع لا يؤمن بأنّ الواحد زائد الواحد يساويان الاثنين.

❖ رسم محمود درويش جغرافيا وطنه بالكلمات، هل طمحت إلى شيء من هذا وأنت تحاول رسم جغرافيا مدينتك حلب في نصوصك الإبداعيّة؟ وأين جسّدت ذلك بدقة؟

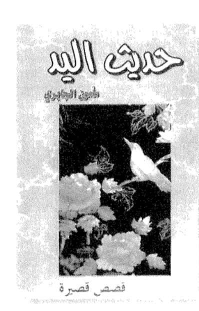
– محمود درويش شاعر كبير، الوطن مرسوم في روحه وهو مسكون به ولذلك استطاع أن يبدع في رسمه ملوّناً إيّاه بالمشاعر المختلفة، بالحنين، بالماضي والمستقبل نقطتا إشراق، بالحاضر المدمّى، رسمه رسماً متحركاً ناطقاً لا يجاريه فيه أحد، ممّا لا شكّ فيه أنّ ما فعله محمود درويش مطمح لكلّ كاتب ومبدع، لقد شغفت منذ البداية بالمكان، أحسست أن بعضي فيه، لذلك قمت برسمه ولكن مجزءاً، أجزاء من مدينة حلب، تحديداً


في رواية القلعة، ومن ثم رواية حارة محب وهي حارة قريبة من الجديدة، ثم وسّعت الحلقة فيها لتشمل حيّ الحميديّة، رسمت المكان فيها رسماً جغرافياً وحياتياً وإنسانياً وأحياناً حركياً، أما أوسط أعمالي الروائية (شمعة للحزن) فقد تنازعها المكان في كل من حلب وعاصمة التشيك (براغ)، ولديّ بعض القصص المندسّة في المجموعات القصصيّة، ترسم أجزاء من المكان في الوطن، وما أزال أرسم ففي «أطياف كتاب» (المخطوط) طغى المكان في براغ على المكان هنا، بينما في العمل الأخير الذي تمّ انجازه (باب الغياب) كما نويت تسميته مبدئياً فأنا أرسم ضمن حدث قديم دائرة باب النصر التي تجمع مع بعض التوسع الروايات الثلاث (القلعة، حارة محب، وباب الغياب) لتكمل حلقة كبيرة كانت أجزاؤها منفصلة.

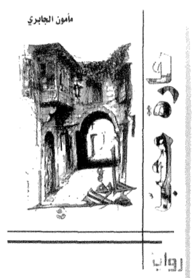
❖ هل أنت مبدع يحسن الإصغاء إلى صوت الزمن، صوت الذات صوت إيقاع العصر الحداثي، وهل لها تأثير على مخاضك الإبداعي كلاً أو جزءاً؟

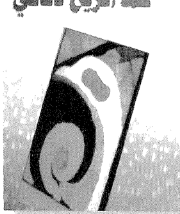
– الزمن ثالث عناصر الأعمال: المكان، الحدث، والزمان، وهو أكثر العناصر ثباتاً واستمراراً وشموليّة بأبعاده: الماضي والحاضر والمستقبل، ولا بدّ له من صوت ينفذ إلى الأعماق ليس عن طريق السمع ولكن عن طريق المشاعر: الحزن والفرح والمعاناة والأمل، والزمن يجمع في مسارب مسيرته كلّ الألوان ؛ العاتمة الكالحة المشرقة المضيئة والحارّة الحارقة. وآه يا زمن.. وكيف لا يكون له تأثير على أعمالي الإبداعيّة شئت أم أبيت هو مندس في كلّ أعمالي بكلّ أبعاده الثلاثة وألوانه ومحقّقات مشاعرنا جميعاً، ويمرّ الزمان قبل أن نستدرك أخطاءنا التي سلفت فنذرف الدمع ثخيناً على ما فات (وقلي ارجع زي زمان، قل للزمان ارجع يا زمان).

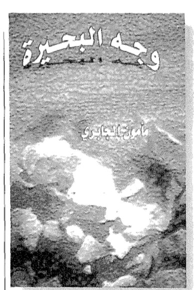



❖ تناول تجربتك الإبداعيّة عدد من الأقلام، هل رأيت طروحاتهم متساوية مع المنجز الإبداعي، وهي تحاول ارتياد مجاهيله، أم كانت كلماتهم إبحاراً على شواطئ الكلمات؟ حبذا لو ذكرت بعضهم.

– على قلتهم كانوا مبحرين منصفين، عمّقوا رؤيتهم في أعمالي أذكر بعض من طواه الزمن ورحل «ميشيل أديب» وقد كان قارئاً واعياً وناقداً منصفاً ومتعاطفاً مع النص، معجباً به بل رافعاً له مستويات لائقة، في حين طغت الأسلوبية في نقد الدكتور نضال الصالح، وهو المتخصّص في النقد، فقد تناول العمل الأول « القلعة » كلاً وجزءاً بكثير من التفصيل ولم يخف بعض التقدير لما ورد فيها وأعني الرواية، فقد أشاد بجمال اللغة وحياد الكاتب، وتحدّث في اتساع واستيعاب للشخصيات، كذلك كان الشاعر الناقد محمد علي الشريف متوازناً مع سمو النص، بلغته النقدية السامية وتناوله الدقيق لرواية القلعة وكانت دراسته فصلاً في كتاب أدباء من حلب، ولا بد من الإشادة بكثير من النقاد



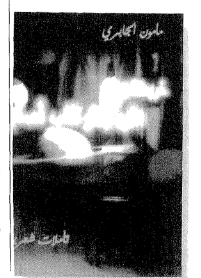



الذين تناولوا جزئيات في أعمالي بكثير من الدقة والتفصيل، وأنا مدين للجميع ولما قدموه من دراسات نقديّة فكريّة أفدت منها ولا شك وكانت محفّزاً على مواصلة العطاء، وأتساءل إن كان النقد قيمة؟ ما دام تابعاً لاعتبارات متفاوتة تتأثر بمشاعر الناقد وهو كذلك، لذلك لا يكون النقاد سواء في التناول أو الاستقبال، ومن خلال ذلك تتنوع الرؤى وتختلف النظريات، فمنهم من كان راغباً في النص وحفّزني على مواصلة السير في الردهات الوعرة، ومنهم من لم يكن راغباً في بعض الجزئيات وكانت لهم وجهات نظر أخرى، أنظر إليها بكثير من المودّة والعرفان، وهي فرصة انتهزها لأقدم تحياتي للجميع.

❖ مارست النقد والرواية والقصة القصيرة والشعر، أين تجد نفسك بين هذه الفنون الجميلة؟

- هذا ثوب فضفاض أملأ أطرافه أحياناً، أطرز حوافه ببوح شعري يسترقني أحياناً، أو أجاذب مقالة ناقدة أفرغ فيها بعض ما يمليه الإحساس حول أثر ما




لكنّني لا أتقن السباحة بدقة إن جاز التعبير إلا في بحرين اثنين، هما القصة القصيرة التي دفعتني إلى بحر الرواية، وبدأت تشدّني إليها وتستأثر بي، وأحسّني محلّقاً في أجوائها راجياً أن أقدم أعمالاً مميّزة تنال إعجاب المتلقّين والدّارسين على حد سواء، فيما مضى أو في الراهن، أو الماثل على عتبات الأيام القادمة، لأنني أراها يمكن أن تستوعب الحدث/ الأحداث ويمكن للقلم أن يجول وفق ما يشاء له الفن وتمليه الروح، فهو في البداية والنهاية مفرغ للمعاناة.

❖ هل من طقس: زمنكاني، شيئي ؛ لون، مشروب، امرأة، تمارس على هديه عملية الإبداع وتعتبره محرضاً وباعثاً على الإلهام، أم أن الإبداع لديك يتدفق تلقائياً وبلا مقدمات؟

- الروح المغروسة في كل عنصر من عناصر الابداع، الروح ضاجّة في المكان، في الزمان أرى المرأة، المكان، الزمان، وبشكل غير مباشر كلّ شيء، وقد يكون لأقل الأشياء دور في إغناء العمل المبدع، وأمثلة ذلك كثيرة.

❖ كيف يتواصل الآخر مع نصوصك؟ وكيف تتواصل مع الآخر أثناء عملية المخاض الإبداعي، وهل يكون ماثلاً في الذاكرة؟ أم تسقطه من حسابك «قارئاً ناقداً»؟

- الآخر هو الموجود دائماً الضاج دائماً، ولا يمكن اسقاطه من الاعتبار وإلا سقط العمل كلياً، تبقى الشخوص شاخصة متحركة، فاعلة، منفعلة في مواجهة أعمالي، وأعتبرها بما لديها سيّدة الموقف الذي يعني النص المبدع، هي إلى حد بعيد تحتلني وتقف في مواجهتي، تكون مكاني وكثيراً ما أتبادل الأدوار معها لتكون هي المبدعة ولا أنا على اعتبار أن المتلقي مبدع أيضاً.

❖ كيف تنظر إلى أعمالك الأولى؟ وهل تمنيت مرة استبدال بعض طروحاتها؟ عملاً بمقولة: الأديب أوّل ناقد لنفسه.

- أبداً أنا أحترم نصوصي وأعمالي جميعها وأحبها، أحترمها إذا جاز التعبير هي بعضي في مرحلة سابقة وهي تراثي الروحي وهي أنا في الأيام القادمة، أو هي أنا فيما سأكونه في الأيام القادمة، أتراني أستطيع أن أفرّ من ذاتي أو أن أنكرها، وأتساءل إن كنا نستطيع أن نبدل تراثنا بمضي الزمن؟ لا أتصور ذلك.

❖ هل أنت مجموعة أعمالك التي طرحتها حتى الآن؟ أم ما تزال تثري شخصيّتك في نصوص مغمورة ماثلة أو جنينية، تحاول عبرها استجلاء الصورة؟ وماذا تريد أن تقول فيها؟ وبأي شكل؟

- ما يزال لدي الكثير الذي يصرخ بداخلي طالباً الإفراج عنه ليرى النور، انطلق بعضه لكنه لم يذهب إلى رحلة المثول بين يدي القراء والمتلقّين.

لدي العديد من القصص القصيرة الموجودة هنا وهناك في الأوراق المكدّسة، وهي بحاجة إلى لملمة وتقديم وعمل، لكنّ الوقت لا يسعف، والصدمات لا تتوقف، وبخاصّة بعد ما فقدت رفيقة الدرب بعد ثلاث وخمسين سنة أمضيتها برفقتها، كان هذا منذ فترة قريبة، ولما تجف دموع الروح بعد، وما أظن ذكراها ستمحى من ذاكرة الروح، بل ستبقى وتنبثق كزهرة لوتس في الأعمال القادمة، ولدي الآن بعض الأعمال اليافعة التي درجت على قدميها (أطياف كتاب) وهي رواية ناجزة وكذلك (باب الغياب) وهي ناجزة أيضاً، وفي جعبتي عدد من الأعمال الروائية التي بدأتها ثم توقفت عنها، ولو سمح الزمان سأتابعها لتكون ناجزة.



أما الشعر واعني التأملات الشعرية، فلدي مجموعتان ناجزتان (عصفورة النعنع) و (رفيق الياسمين)، كما أن لديّ الكثير من النصوص الشعريّة الأخرى غير المنتظمة في عمل موحد، هي وسواها من الأعمال الجنينيّة كما سميتموها، وهي بكل تأكيد تثري المسيرة الإبداعية، وربما تسير عمقاً وتتجذّر في هذا الجنس أو ذاك، كما أنها تحاول تجاوز ما كان شكلاً وهو دأبي المستمر ومقولاتها تتمحور حول السيرية للمكان والأشخاص لمدينتي التي أحبها، لن أعد أكثر، فقد أظلم بعض النصوص لو أني نسيتها، لذلك سأترك لها بعض الأمل في أن تكتمل شهور حملها فتولد وترى النور، أنا وإيّاها نتمنّى ذلك، وهي كثيرة واسمح لي هنا أن أقدم الشكر من القلب والروح والقلم والنصوص التي قرأتموها بعناية.

---

* كاتب من سوريا

### الأديب المترجم الدكتور عيسى علي العاكوب لمجلة "عمّان"

# تقصيرنا في الترجمة من لغات المسلمين جميعاً خسران كبير لرافد ثقافي

نضال بشارة *

برز الباحث العربي السوري الدكتور عيسى علي العاكوب الأستاذ بجامعة قطر مشواره في الترجمة بمقالة متواضعة وانتهى إلى إنجاز أكثر من ثلاثة عشر كتاباً حتى الآن، بدأ من الإنكليزية ثم انضمت إليها في ما بعد الترجمة من الفارسية. وكان قد صدر له قبل ذلك مؤلفات عدة في النقد والبلاغة العربية مجال تخصصه الأكاديمي. حاز في شباط (فبراير) ٢٠٠٣ جائزة عالمية من الجمهورية الإسلامية الإيرانية لكونه باحثاً فعالاً في مجال الدراسات الإيرانية.


العاكوب

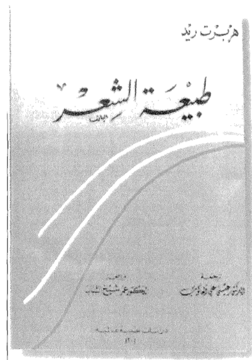
من مؤلفاته: تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي، المفصّل في علوم البلاغة العربية،التفكير النقدي عند العرب، موسيقى الشعر العربي: العروض والقوافي وفنون النظم المستحدثة. ومن مترجماته: الخيال الرمزي (كولريدج والتقليد الرومانسي)، طبيعة الشعر لـ " هربرت ريد "، اللغة والمسؤولية لـ " نعوم تشومسكي "، الشمس المنتصرة - دراسة آثار الشاعر جلال الدين الرومي للمستشرقة أنيماري شيمل، يد العشق (مختارات من ديوان شمس تبريز لـ جلال الدين الرومي).
حول أسباب اشتغاله بالترجمة في البدء، واتجاهه إلى الترجمة من الفارسية في ما بعد، وسرّ اهتمامه بالشعر الصّوفي، وأهمية الثقافة الصّوفية، هذا الحوار:

### ضرب من العشق

لوحة نشاطك تشير إلى أنك قد أصدرت كتباً مترجمة عن الإنكليزية وعن الفارسية، برغم تخصصك في البلاغة العربية والنقد الأدبي. والسؤال: لماذا اتجهت نحو الترجمة ولم تكتف بالتأليف في اختصاصك؟ و لنتوقف أولاً عند أسباب تخصصك في البلاغة والنقد...

لم يكن مبعث التخصص في البلاغة والنقد قصداً واحداً متفرداً، بل قد يكون القول الشهير:

" كلّ مهيّأ لما خُلق له " مفسراً لما نحن في صدده. وهكذا وجدت في نفسي ميلاً مبكراً إلى التأملات المتّصلة بالجمالية الأدبية ؛ وهي أمر له خصوصياته في لغتنا العربية التي أدركت الأذواق المتأملة من الأجناس المختلفة طاقاتها التعبيرية العالية وجَرْسها الأخّاذ ونَظْمها المدهش في أمثلة البيان العالي. وقد هيّأ المولى سبحانه أن يكون موضوع الدّرس في مستوى الماجستير "تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول - دراسة تطبيقية في الأدب المقارن " وكان ذلك، على الحقيقة، مبعثَ تأمل طويل لجماليات العبارة في تلك الحكم القصار المثقلة بالدلالة، تلك التي أنتجتها عبقريات خلّاقة في الأدب الفارسي وفي الأدب العربي. والحقيقة أن الملابسة للحكَم هيّأت لضرب من العشق لما تشعّه تلك الحكم من صُور الجمال الصّوتي والدّلاليّ. وكأنّ ذلك كله كان تهيئةً لدرس طويل لقضايا الإبداع وينابيعه في نفس المبدع وتأثير الباعث النفسي في مكوّنات اللغة الشعرية الجميلة. وجاء ذلك كله من




خلال ما قدّمه النقد العربي القديم من تأملات عبّرت في أحيان كثيرة عن قدرة عالية على تحسس الجمال وتصوير آثاره الفعّالة في نفس المتلقي. وقد ألّفت في هذا التخصص بعد نيل درجة الدكتوراه كتابين طبعا أكثر من طبعة، هما: " التفكير النقدي عند العرب – مدخل إلى نظرية الأدب العربي " و " المفصّل في علوم البلاغة العربية: المعاني والبيان والبديع ".

**لديك وجهة نظر في تدريس الأدب العربي، حبّذا لو سلطت لنا الضوء عليها طبيعة وغايةً...**

تكوّنت وجهة نظري الخاصة في تدريس الأدب العربي عبر تأمّل طويل لطبيعة ما يدرّس في أقسام اللغة العربية تحت عنوان " الأدب العربي "، وتأثير ذلك في تكوّن شخصيات الخرّيجين. وما أراه صحيحاً ومقنعاً ههنا أنّ " الأدب " لا ينبغي أن يطلق إلاّ على ما هو رائع من نصوص الشعر والنثر مما يساعد شكلاً ومضموناً على تكوين أجيال جادة مُحبة للعمل مخلصة لأوطانها متفانية في تقديم النفع والعون إلى الآخرين. ويعني هذا كله أنني أدعو إلى ما يمكن أن يسمّى " الأدب المؤدّب "، أي الذي يرتفع بالإنسان ويرتقي بملكاته وقدراته. ومن هنا لا أرى أن تطلق كلمة " أدب " على كثير مما تُمطر به ناشئتنا من ضروب التفاهة والتخلّع والتهتك. ومن وُهب ملكة إبداع الكلام الجميل ليس عسيراً عليه أن يأتي بكل ما هو جميل ورائع ومفيد ونافع. الأدب الذي أدعو إليه ينمّي إنسانية الإنسان الذي كرّمه مولاه تعالى حين قال: " ولقد كرّمنا بني آدم ". هذا الذي كرّمه ربّه سبحانه لا ينبغي أن يكون سبباً في إخلاد الإنسان إلى الأرض، وهيامه في أودية التردّي والانحدار. معظم من يسمّون أدباء في الأزمان كلها لا يرون إلا أنفسهم، ولذلك لا يدركون ما يتركه كلامهم من تأثيرات في عباد الله. كلّ مسؤول عما يأتي ويدع، وما الأدباء بقبيل مختلف.

**وماذا عن اتجاهك نحو الترجمة؟**

أمّا الاتجاه إلى الترجمة فله قصة أراني مضطراً هنا إلى اختزالها وإثباتها. وذلك أنّني بعد مرحلة الدكتوراه والانتظام في عضوية الهيئة التدريسية في قسم اللغة العربية من جامعة حلب استبدّ بي هاجس مفاده أنّ الإطلاع على النقد الغربي يفيدني كثيراً في تأملاتي في النقد العربي، ثم إنّ قراءة هذا النقد بلغته الأصلية، وهي الإنكليزية في الأعم الأغلب، ربما تكون أكثر فائدة. وانتهى الأمر بالشروع بالترجمة، في مقالات نقدية ثم في كتب متخصصة. وكان أول كتاب أترجمه هو " الرومانسية الأوروبية بأقلام أعلامها " وقد نشر مرتين منذ عام ١٩٩٣. والحقيقة أنني لقيت بعض التشجيع من المتخصصين باللغة الإنكليزية والعربية معاً. وهكذا بدأت الترجمة بمقال متواضع وانتهت بثلاثة عشر كتاباً إلى الآن. بدأت من الإنكليزية وانضمّت إليها في ما بعد الترجمة من الفارسية.

**جلال الدّين الرّوميّ حاز جلّ ترجماتي لأنه أديب شغل العالم منذ القديم و حتى الآن.**

**أعتقد أن اتجاهك للترجمة من الإنكليزية لا يماثل اتجاهك للترجمة من الفارسية، ما القصد في كلّ منهما؟**

كلامك صحيح، إن ثمة باعثاً خاصاً لكل منهما. إذ كانت الترجمة من الإنكليزية، كما أسلفت، بقصد الإفادة من مناهج الدّرس وطرائق التفكير وأشكال التأمل عند المؤلفين بهذه اللغة ؛ ابتغاء درس جيد للنقد العربي، يفيد الدّارسين العرب. أمّا الترجمة من الفارسية فجاءت من منظور آخر ؛ منظور يؤكد وجهة نظري في درس الأدب العربي. والحقيقة أنّ جملة مترجماتي من الفارسية، وجزءاً من مترجماتي عن الإنكليزية، تدور حول شخصية أدبية شغلت العالم منذ القديم، وتشغله الآن، وذلكم هو جلال الدّين الرومي. وقد رأيت في النتاج الفكري والأدبي لهذا الشيخ العظيم، كما يسميه محمد إقبال، صورة مدهشة لما سمّيته " الأدب المؤدّب ". ولعلّك تدرك شيئاً من قيمة هذا الرجل الذي شغلت نفسي به لسنوات حين تتذكر قول شاعر الإسلام الكبير وفيلسوف الشرق محمّد إقبال اللاهوريّ :

(صيّر الرّوميّ طيني جوهرا / من غباري شاد كوناً آخَرا). أقصد من ترجماتي عن الفارسية أن تكون رافداً لثقافة أصيلة تعزز إنسانية الإنسان، وتقوي إرادة الخير لديه، وتسهم في انتصاره على سفسافٍ وشرير وظالم.



## الأدب المؤدب

**وهل هذا ما دفعك إلى الاهتمام بالشعر الصّوفي على الجملة، واهتمام خاص بـ" جلال الدين الرومي "؟**

مرة أخرى، أقول إن هاجسي الأدب المؤدّب هو الباعث الأول على هذا الاهتمام. فقد رأيت في الأدب الذي أنتجه أدباء الصّوفية طرازاً راقياً من الكلمة الطيبة، يسهم في جَعْل الإنسان قادراً على مواجهة صعوبات الحياة، وتوجيه قدراته نحو كل ما هو مفيد في أُولاه وعُقباه.

أمّا جلال الدين الرومي وما ترك من آثار فمحل اهتمام وتقدير عند كل

من يسعد بالفضيلة ويطرب للفكرة الجميلة، ويهيم بآيات الجمال الأخّاذ. ومن المؤسف جداً أن يترامى أدباؤنا ومثقفونا كالفَراش على نتاجات وافدة إلينا من بيئات مختلفة عن بيئتنا الاختلاف كله، ثم لا تجدهم يعرفون شيئاً عن عملاق من عمالقة الأدب الإسلامي والإنساني كجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطّار، وسنائي الغزنويّ. وقد تُرجمت آثار هؤلاء المبدعين الكبار إلى كثير من اللغات، ويذكر الشاعر الأمريكي " كسلمان باركس " أن أكثر من نصف مليون نسخة من مترجمات لجلال الدين الرومي قد بيع منذ عام ١٩٨٤. وتحقق مترجماته وما أُلف حوله أكبر نسبة بيع في الولايات الأمريكية المتحدة.

**رأى شاعر عربي أنّ الشعر الصّوفي وحده القابل للتأويل دون غيره من الشعر، لكنه يرى أنّ الشعر الذي يؤول ليس شعراً ! فما تعليقك؟**

إن كان صاحب هذا الرأي يريد أنّ الشعر الصوفي ليس شعراً، وإخال الأمر كذلك، فثمة اعتباطية في هذا الحكم واعتراضٌ على كون الإنسان مخلوقاً يبتهج بالمعرفة الحَدسية التي ينتجها الشعر. وكم هو جميل أن تظفر الإنسانية بشعر يحمل الحقائق الرائعة والمعاني السامية التي تعزّز إنسانية الإنسان وكرامته وحمْلَه الأمانة. والضبابية والإبهام واللاتناهي قد تبهج جانباً من آلات الإدراك الجمالي عند المتلقي، ولستُ أحسب أن الإنسان في حاجة إلى أن يطول أمدُ مناماته وأحلامه.



### سموّ وارتقاء روحي

**في رأيك لماذا اتّهم الصّوفية بالابتعاد عن الحياة والخوض في قضاياها، وهي تهمة لا تزال تطلق على الشاعر المعاصر الذي يتمثّل الثقافة الصّوفية؟**

اتّهام الصّوفية على الجملة بالانزواء عن تيار الحياة الصّاخب ينطوي يقيناً على قدر كبير من التعميم. ولم يكن أشياخ التصوّف دائماً على هذا النحو. ويثبت تاريخ الجهاد والمجاهدين أنّ كثيرين منهم كانوا قادة لحركات تحرّر وانعتاق حين يستعلن خطر المحتّل والغاصب. التصوّف في الأساس نوع من التربية الرّوحيّة يرمي إلى تحرير الإنسان من سلطان نفسه وهواه، ليكون بعد ذلك إنساناً خيّراً مقداماً داعياً إلى الفضيلة بحركته وسلوكه وتطلّعاته. وربما يكون في كتاب الصديق العزيز الأستاذ أسعد الخطيب حول " جهاد الصّوفية " تأكيد قويّ لهذا الذي أقول، وهو كتاب قيّم يبنيه مؤلفه على الوقائع التاريخية المستيقنة، لا التهويم والتعميم وبخس الناس حقوقهم.




قدّم أشياخ التصوّف في تاريخ الثقافة العربية والإسلامية فكراً أخّاذاً وضروباً من السّلوك تشرئب إليها أعناق المحبّين لإنسانية الإنسان وسموّه وارتقائه الرّوحيّ. وليس الصّوفية طبقة واحدة أو مدرسة واحدة أو ذوي اتجاه واحد. ولذلك فإن المحاسبة بالجملة مبدأ لا يقول به المنصفون والعقلاء. وليس في وسع بريء من هوى أن ينال من منزلة أمثال الجنيد وسريّ السقطيّ والحارث المحاسبيّ وعبد القادر الجيلاني وابن الفارض وابن عربي والسّنائي والعطار وجلال الدين الرومي وسعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي، ثم في العصر الحديث بديع الزمان النورسيّ ومحمد إقبال.

> **نحن بحاجة إلى التصوّف البنّاء الذي يعيد الحياة إلى الرّوح العربيّ الأصيل.**

**كيف ترى أهمية تمثّل الثقافة الصّوفية في عصرنا الاستهلاكي بكلّ أبعاده، الذي يكاد يموت فيه كلّ إحساس بالجمال جرّاء سطوة المادّيّ؟**

الثقافة الصّوفية أو العرفانية، كما يقول عنها الإيرانيون، نتاجُ تأمّلات المبدع في لحظات إشراقه وتألقه وانتصار الرّوح على الطّين، ومن ثمّ فهي ضرورية في كل عصر إن شئنا مجتمعاً متحضراً متجانساً متسالماً. ولعلّ ما قاله المرحوم د. محمد عبد السلام كفاني في مقدمة ترجمة الجزء الثاني من " مثنوي " مولانا جلال الدين الرّوميّ، يؤكّد هذا الذي نحن في صدده: " نحن في حاجة إلى شيء من التصوّف البنّاء، الذي يعيد الحياة إلى الرّوح العربيّ الأصيل، ويكشف عن جوهره ما غشيه من غبار السّنين : حينذاك نبلغ القوة المنشودة، ولا تقصف بنا مخاوف الحرمان من ترّهات التّرف الزائف. فمن التصوّف أن يتغلّب المرء على شهواته، ومن التصوّف أن يستهين المرء بالحياة في سبيل أسمى الأهداف، ومن التصوّف أن يكون المرء مثالياً في ما يعتقد وما يقول ويعمل.

**يرى المفكر المعروف " روجيه غارودي " أنّ الحقّ الذي ينشده الصوفيّ هو (الحقيقة ) التي يسعى إليها الفيلسوف، فما رأيك؟**

يسمّي الصّوفيّة المسلمون الصوفيّ الحكيمَ الإلهيّ، أما الفيلسوف فهو الحكيم، وإنك لتجد إجماعاً لدى الصّوفية واتفاقاً في شأن هذا الذي يسلكون إليه، وهو الواحد الأحدُ، سبحانه. وهم يقولون في هذا المجال إنّ الطرق إلى مكة مختلفة، فثمة من يجيء

من خراسان، ومن يجيء من بغداد، ومن يجيء من المغرب، ولكن عند الوصول يكون ثمة وحدة مطلقة. وعدد الطرق إلى الحقّ بعدد النفاس. وليس الأمر كذلك عند الحكماء أو الفلاسفة. كَدحُ الصّوفيّ إلى ربه سبحانه " إنك كادحٌ إلى ربك كدحاً فملاقيه " وكدْحُ الفيلسوف إلى نفسه، يرى الصوفيّ الكونَ فيرى فيه المكوّنَ، ويرى الفيلسوفُ الكونَ فيقف عنده لا يتجاوزه.

## رافد ثقافي

**في العودة إلى موضوع الترجمة يلاحظ أن أغلب الترجمات عن الفارسية تهتمّ بالشعر ولا تقترب من القصة أو النقد أو الفكر، ما هي أسبابك؟**

هذا صحيح، إلى حدّ كبير. وثمّة تقصير في الترجمة ليس من الفارسية فقط، بل من لغات المسلمين جميعاً. وفي ذلك خسران كبير لرافد ثقافي كان يمكن أن ينمّي نتاجات مبدعينا، ويقوّي تبصراتنا وتأمّلاتنا. ولديّ حدْس بأن الأمر سيتغير في المستقبل.

**حتى ترجمة الشعر لا تقترب من الشعر الحديث إذ أن هناك بعض المبدعين في هذا المجال تستحق تجاربهم التقدير والقراءة كتجربة " سهراب سبهري " الذي لا نعرف عنه سوى القليل. فهل تفكر بترجمة إبداعات حديثة إلى العربية؟**

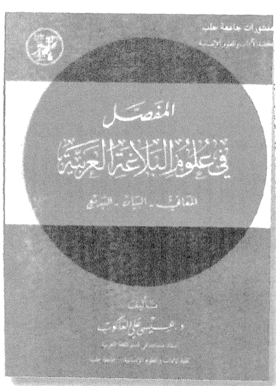
ما تقوله صحيح تماماً، إذ ثمة شعراء كبار في إيران في العصر الحديث، والإيرانيون مولعون جداً بالشعر، وتُطبع دواوين الشعر عندهم بكميات كبيرة. أمّا في شأن التفكير بترجمة إبداعات حديثة إلى اللغة العربية، فلا أجد لديّ الآن ميلاً إلى ذلك.

**نلت العام ٢٠٠٣ جائزة عالميّة من الجمهورية الإسلامية الإيرانية : هل كانت الجائزة عن كتاب محدّد أم تقديراً لجهودك في الترجمة عن الفارسية، وماذا تعني لك هذه الجائزة، وأين نحن العرب من منح مثل هذه الجائزة لمن يترجم أدبنا وثقافتنا إلى لغته القومية، وما تأثير غياب هذه الجائزة في رأيك؟**

## الجائزة حمّلتني عبئاً إضافياً في مضاعفة الجهد وتجويد العمل

كانت الجائزة على الحقيقة تقديراً لجملة جهودي في تقديم الثقافة الفارسية للقارىء العربي، وربما يكون مفيداً الإشارة إلى أن هذه الجهود بدأت منذ وقت مبكر في إعدادي كتاباً نلت عليه درجة الماجستير، الذي حدثتك عنه في مطلع حوارنا. وقد نشر الكتاب في دمشق عام ١٩٨٨ ثم ترجم إلى الفارسية عام ١٩٩٥. وقد صدر لي حتى الآن خمسة كتب مترجمة عن الإنكليزية والفارسية، وهي إمّا دراسات حول مولانا جلال الدين الرومي أو آثار له لم يسبق أن ترجمت إلى العربية. وثمة كتابان آخران صدرا لي هما: رباعيّات مولانا " الروميّ "، والمجالس السبعة، وهو كتاب نثري على قدر كبير من الأهمية. وقد جاءت الجائزة العالمية لكتاب السنة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية تحت باب: " الباحث الفعّال في الدراسات الإيرانية ". وقد سعدتُ حقاً بهذا التقدير الكبير، إذ تولّى السيد محمد خاتمي الرئيس السابق للجمهورية الإسلامية الإيرانية تسليمي الجائزة، والنصّ الممهور بتوقيعه يعبّر عن تقدير الإيرانيين حكومة وشعباً للثقافة والمثقفين. والحقل البحثي الذي كرّمتُ فيه اشتمل أربعة ممثّلين: مؤسسة صينية تترجم أعمالاً أدبية إيرانية إلى اللغة الصينية، وباحثاً روسيّاً في الدراسات القرآنية، وأستاذاً أفغانياً كبيراً، كان رئيساً لجامعة كابول، ثم المكرّم العربي، الفقير إلى عناية مولاه. وآنس أن الجائزة حمّلتني عبئاً إضافياً، يتمثّل في مضاعفة الجهد وتجويد العمل. ولا بد من الإشارة إلى أنني عندما أترجم عن الفارسية وحتى عن الإنكليزية إنما أرمي إلى تعزيز الثقافة العربية الإسلامية التي أرى أنها قُطعت عن نُسغها المغذي، بعد أن أهملت العناية بمصادر رائعة لثرائها وقوّتها.

وأعاني ألماً كبيراً عندما أجد أن الإخوة الإيرانيين يُبدون اهتماماً كبيراً باللغة العربية لا أجد نظيراً له لدينا نحن العرب. أمّا اهتمام الإيرانيين بتقديم لغتهم وثقافتهم إلى المتكلمين باللغات الأخر فيفوق الوصف. يكفي أن يذكر المرء أن لديهم أكثر من ستين مركزاً لتعليم الفارسية في البلدان المختلفة. ولست أدري تماماً ما أريد قوله إزاء ما نحن فيه من تقصير في هذا المجال وفي غيره من المجالات !

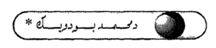



**أخيراً، بعد هذه المسيرة في التأليف والترجمة هل فكرت بترجمة معاكسة من العربية إلى الفارسية أو الإنكليزية؟**

هذا الأمر من الهموم والشواغل التي أنشغل بها أحياناً. وقد وجدت من بين الأصدقاء العلماء من يستحثني على الترجمة من العربية إلى الإنكليزية خاصة. والحقيقة أنّ الأمر عندي شبيه بمغامرة لست أدري على جهة اليقين إلى أين ستؤول، وفي الأحوال جميعاً أظلّ مستيقناً القول المعروف: " كلّ مهيّأ لما خلق لأجله ! ".

* كاتب من سوريا

# راهن النقد الشعري في المغرب أو عري الأمبراطور



د. محمد بودويك *

**في كتاب «المأدبة» ينصح أفلاطون المقبل على الفلسفة بأن يذكر النفس كل حين، خشية أن يغفل، أن مشاغل الفيلسوف ليست لعبة ذهنية عديمة الجدوى، ولا تمرينا للعقل يشبه الكلمات المتقاطعة، بل هي ملاحقة مفعمة بالمشاعر.**

ونحن نسأل بدورنا، إذا كانت المشاعر على هذا القدر من الأهمية في الفلسفة، والفلسفة مجالها العقل؟» «فوزي كريم».

فما شأنها في النقد أو في الخطاب الواصف بوصفه منهجا ورؤية واستبارا حسيا وعقليا لخطاب؟ ذلك أن: «تحليل قصيدة من الشعر ليس مجرد تمرينات أو استعراض معلومات ولكنه موقف من العالم، له أبعاد معرفية وفلسفية ومعتقدية» يقول محمد مفتاح.

إن الموضوع، على بساطة عنونته، مخادع ينطوي على فخ منصوب، ودلالة ماكرة. ثمة ما يقود إلى تقليب النظر في فكرة المحور.. وما يستوقف المتأمل في التركيب من حيث هو حمال أوجه ومعان. من ذلك أن الجملة خبر لمبتدإ محذوف.. وأنها إقرار واقع الحال: (هذا راهن النقد الشعري في المغرب) لا غير. والمسكوت مكشوف، إذ فيه مصادرة على البحث والمنشود.

أو أن هذا الراهن مرتهن في وجوده ومشروط بوجود قبلي بما يفيد قيام الشعر في المغرب وانتشاره وتلقيه. وإذا احتكمنا إلى الحد اللغوي المعجمي، أمكن الوقوف على مفارقة لطيفة وغريبة: فالراهن: المهزول، والنقد هو: لدغ الحية، وكأن الخطاب الواصف في المغرب مهزولا ملدوغا: نتيجة متصلة بسبب، وكأن الغمز من قناة النقد في بلادنا يسنده مكر المعجم؟

ثم هناك ما يدفع إلى القول بأن الجملة متقشفة من حيث هي ملتبسة، واقتضاؤها المعنوي يستوجب التوسيع والتحميل والرحابة. فعن أي نقد شعري ينبغي أن نتحدث؟ عن نقد الشعر المغربي المكتوب بالعربية أو المكتوب بالفرنسية أو المكتوب بالأمازيغية أو بالعامية (الزجل)؟ كما أن النقد كما مورس على الخطاب الشعري في فترات ضاربة ليس هو النقد الذي يمارس على الكتابة الشعرية راهنا: فالسابق وفى بمعناه ومنجزه ودوره في تمييز الجيد من الرديء، وتقويم الأعمال الأدبية، وإصدار الأحكام القيمية على المقروءات، بينما ينحصر راهن النقد الشعري الآن ومنذ عقود ثلاثة في الأقل، على المقاربة الواصفة والتحليل والتطبيق أحيانا، والتأويل في الأبعد من دون افتحاص التجربة الشعرية / التجارب الشعرية المختلفة، وتصنيفها بعد التمحيص والمدارسة والمساءلة... لتمييز ألق الشعر من رماده!

وأين نضع مفهوم القراءة الشعرية؟ والمقاربة والمقترب، والدراسة النصية؟ ولماذا يلتبس النقد بهذه التسميات كما تلتبس به؟ وهل عندنا نقد شعري بالفعل؟

إن التحليل جزء من النقد، وهو أحد مقوماته التي ينهض عليها، فهو تشريح وحوار ومفهمة وتوسيع بهدف استبطان المعنى وإعلانه. والقراءة جزء من النقد أيضا.. فهي انتواء لرفع الأستار أو الحجب الأولى، وابتناء بما يتيح للنص المقروء الانسجام الكلي، واتساق مكونات الخطاب، واستجلاء دلالات القرب، ودلالات البعد-بينما تختبر المقاربة وثوق الخطو من ارتباكه. وهو ارتباك تقول به الذات المقاربة ارتعاشة العشق، وارتجاف اليد، وهي تعلي البرقع أو تنزل اللثام عن مقام الوجه المستور لتحترق فجأة بالنور المتدفق، والضياء القاسي.

من هنا، يتم الحديث عن القراءة العاشقة، إذ هي هي، إلا إذا قيدت المقاربة بالصفة: النقد أو بالمصدر الصناعي: (النقدية: مقاربة نقدية. فحينها يصبح العشق تورطا، والخطوة الخجلى اختراقا وانتهاكا ما يفيد الاستبطان والاستضمار والترحل في أطواء القصيدة والنزول إلى مهاويها... أو الصعود والعروج إلى أجوازها وسماواتها.

فأين نضع ما يقرأه النقاد بالتسمية المحض أو النقاد الشعراء بالصفة القيد؟

هل ما نشر ضمن كتب أو في مجلات وصحف سيارة نقد شعري؟ أم نقد للشعر؟ أم قراءة أم تحليل أم مقاربة أم مقترب؟ أم هذه جميعها مكونات تتعاضد وتتشابك في المفهوم الجامع: (نقد) لتقول تأويلها في الشعر المنقود، متوسلة

منهجا معينا أو مناهج مزجية، أو معولة على رجع صدى المقروء وانطباعه في نفسيتها وإحساسها وذائقتها أو حدسها ووجدانها وعقلها؟ وفي كل الأحوال، فما لا نختلف فيه هو أن الخطاب الوصفي يتجه. وهذا أحد أبعاده- إلى خلق وعي بالظاهر الأدبية.

أشير ثانية، إلى أن نقد الشعر ليس هو النقد الشعري. فالجملة الأولى نكرة رغم اتشاحها بالتعريف... فالمركب الإضافي أدنى من المعرف بالألف. وفوق ذلك، فالنكرة تعميم وتوسيع، وكلمة نقد المنكورة تتخطى الشعر... لتصل إلى كافة الأجناس الأدبية. أما الجملة /الفكرة، فتجعل النقد محصورا في الشعر، مبللا به بمقتضى قيد الوصف و التوصيف، ومتورطا في مضايقه. وإمعانا في الفرق نضيف أن «نقد الشعر» يستدعي العدة والإبقاء على المسافة، وإخضاع النص لسلطة اللوغوس والميتوس. وبالتالي يكون المحور قد طرح السؤال الضمني الذي ينبغي طرحه وهو: ما هي حال النقد الشعري في المغرب راهنا؟ أو كيف تنظرون إلى راهن النقد الشعري في المغرب؟ أو: هل هناك نقد شعري راهن في المغرب يسهم في التعريف بهذه الشعرية، عاشقا، ومحللا ومؤولا، ومفككا ومركبا، وساعيا إلى رصد الخطاب الشعري المغربي من حيث إظهار جوهره، وقيمته المضافة ورهانه الجمالي، وحمل الناس بالحسنى على محبته وتشربه؟

ونزيد توسيعا للمحور حين نعتبر أن النقد الشعري بالمغرب يستنزل في مجاله وضمن أفقه كل ما كتبه نقاد مغاربة أو نقاد شاعريون في الشعر العربي أو الغربي، وبالتالي تنفتح اللائحة في وجه الخطيبي واللعبي والعربي الذهبي ومحمد مفتاح وكيليطو ورشيد يحياوي وحسن نجمي ومحمد خطابي ومصطفى الحسناوي وحسن مخافي وسعيد الحنصالي ويوسف ناوري... إلخ. بالإضافة إلى الأطاريح والرسائل الجامعية التي اتخذت النقد الأدبي مطية والشعراء العرب المعاصرين موضوعا وهدفا.

ثمة جملة من الأسئلة تنطرح على ضمور الخطاب الواصف الراهن، وتترجح بين التبرير، والرمي بالعي، والوصم بالمعيارية والتخشب. ولنا أن ننصت لبعض الملاحظ المختلفة تمهيدا للادلاء بوجهة نظرنا.

لن نخوض في مسألة تاريخية الخطاب المغربي الواصف ولحظات بنينته، لأن الراهن يسيج الخطو..




ويتحكم في زمنية القصد والمسعى. حسبنا الإشارة إلى محطاته القوية وأسمائه المؤسسة. فهل نصادر على التفرعات والتشعبات ونقول بالقطبين اللذين ناس بينهما النقد المغربي جذبا ونبذا، عنينا: النقد الواقعي الجدلي الذي امتد إلى البنيوي التكويني، والمقاربة اللسانية السيميائية التي تغيت التأويل.. واستيحاء النظريات الجمالية؟ ومع ما نزعمه من صواب ظننا، فلا أقل من أن نستأنس بالمهادات الميتالغوية التي أسست لوعي ثقافي وجمالي إلى حد ما بالظاهرة الإبداعية.

١-النقد السجالي الذي عرفه النقد السبعيني من القرن الفائت في سنواته الأخيرة: ٧٧-٧٨-٧٩ على يد ثلة من الكتاب والشعراء وهم: (حسن الطريبق-كبور المطاعي (أحمد المجاطي)-نجيب العوفي محمد بنيس-بنسالم حميش-محمد فقيه-العياشي أبو الشتاء-محمد بنطلحة-حنون مبارك)، حيث الأفضية

**التحليل جزء من النقد وهو أحد مقوماته التي ينهض عليها فهو تشريح وحوار وتوسيع بهدف استبطان المعنى واعلانه**

والأقنية هي أعمدة الملحق الثقافي لجريدتي «العلم» و«المحرر». وبرغم انفعالية هذا النقد.. ولغته المتشنجة... وما حملت من إحن وسخائم، فإنه لم يخل من التماعات وبوارق إذ طرح المسألة النقدية باحتداد.. وإن في خضم نشر الغسيل والتعرية. ووضع اليد على جملة من القضايا المرتبطة بالمصطلح النقدي والمنهج العلمي.. والأداة المعرفية.. والأدب بعامة.. ومعنى الأدلوجة.

٢-النقد الصحفي: يقول نجيب العوفي: «(كانت الصحافة هي الموئل الأول والمتاح الذي وجد فيه النقد المغربي المعاصر منتجعه ومتنفسه، وكانت الملاحق الثقافية على نحو خاص هي حواضن جهوده، وأمكنة حضوره، في سياق ثقافي كانت إمكانات الطبع والنشر فيه محفوفة بالمشاق والتكاليف): ورقة مؤتمر اتحاد كتاب المغرب). غير أن الممارسات اللغوية الواصفة لم تسلس قيادها، على علات تلك الممارسات، إلا لثلة من الكتاب الذين جعلوا من متابعة ورصد المنجز الأدبي-آنئذ- مشاغلهم وهاجسهم، وموضوع متابعتهم ومقاربتهم، وهم حصرا: ادريس الناقوري وعبد القادر الشاوي ونجيب العوفي وإبراهيم الخطيب.

كان المنهج الواقعي-الجدلي حتى لا نقول الايديولوجي-وأطياف لوكاتش المعطوبة ترجميا، ديدنهم ودليلهم إلى ولوج ليل النصوص. (لم يحضر منذور رغم استضافة برادة له-ولا طه حسين رغم استضافة أحمد بوحسن له من جهته). ففي ضوء رؤاها الإيديولوجية والجمالية مع بعض التحفظ، تم اختيار صدقيتها ومقصديتها وجماليتها ولو بشكل شاحب ورجراج.



وتحت ظلال البنيوية-التكوينية الكولدمانية، والأسلوبية الكوهينية والدلائلية والشعرية الريفاتيرية، قرئ الخطاب الشعري المكتوب باللغة العربية من لدن محمد بنيس وعبد الله راجع، مع إغفال-أو عدم إدراك- الأبعاد الجمالية للخطاب المقروء من حيث الفلسفة الاستيتيقية التي تسندها، إذ غاب مفهوم الشكلانيين للأدبية، وغامت الحدود الابستيمية بين المناهج والوسائط القرائية للمنتوج الإبداعي.

نقول ذلك، ونحن نستحضر سلطان المرحلة وحرائقها، فلا مجال لمحاكمة الخطاب الواصف المنقوع في التاريخ والواقعية، والالتزام وأدبيات البنية التحتية، (فلقد ظهر نجيب العوفي-مثلا- والحكم يسري على الرعيل المجايل له- في مرحلة كان بروز المثقف فيها، مشروطا بالاندماج في غمرة المعتقدات

الشائعة وقتها، عن النهضة-والتقدم وبناء الثقافة الوطنية والديمقراطية، وسواها من الاختيارات التي جعلت الفاعل الثقافي محكوما بالتجاوب الواعي مع أشواق التغيير الماثلة تعبيراتها الواضحة والرامزة، وفي الوجود العام للأفراد والمجتمع، مع الاعتبار الذي يمكن أن نراه هنا حلية لجيل كامل من المشتغلين بالعمل الثقافي والفكري،، وأعني به الوعي النقدي الذي كان لهم دليل ممارسة)- ( عبد القادر الشاوي من تذييله لكتاب العوفي: (مساءلة الحداثة) ).

وكان للنقد الجامعي اليد الطولى في استنبات معرفة جديدة بالخطاب الواصف الغربي في تمظهره اللساني والسيميائي. وتحققت هذه المعرفة من خلال اختبار منطلقات ومبادئ وأسس الخطاب إياه على وفرة من النصوص الشعرية، مما أفضى إلى الرفع من درجة الانتباه، وتداول الخطاب الشعري المعني، وإعادة النظر في شروط القراءة وأدبية النص المتلقى، لكن بعضه سقط في المنهاجوية والتعمية والاستعراضية. يقول نجيب العوفي: (... وأعني بها الارتهان غير المشروط للمنهج على حساب النص المقروء. والمنهاجوية بذلك تؤدي إلى وثنية أو«فيتيشية» المنهج؛ فيستعاض عن المبدإ المعروف: (النص ولا شيء سوى النص، بمبدإ ناسخ ومضاد: (المنهج ولا شيء سوى المنهج. والنتيجة الحتمية التي تفضي إليها المنهاجوية آخر المطاف، هي اغتراب النص والمنهج والناقد والمتلقي).

بينما اكتفى بعضه الآخر بالموطوء والمطروق والمحروث بدعوى التشابه والاستنساخ والحافرية الواحدة، والعوز المعاناتي، وانفلاش التجربة الروحية والحياتية، وضمور العائدية المعرفية والتراثية فيما يخص شعر الأنا والذات. وفي هذا ما يشي بقصور القراءة المعيارية التي تلوذ بهذه المزاعم في تقدير «صلاح بوسريف» الذي يقول: «ما تزال القراءات التي تلامس أو تحاول أن تقارب تجارب جيل الثمانينات أسيرة وعي نقدي معياري، تحتكم في محاكمتها لشعر الثمانينات إلى نفس الأداة، وإلى نفس الوعي النقدي الذي قرأ أو حاكم به جيلي الستينيات والسبعينيات، وكأن كل هذه الأجيال كانت تكتب نصا واحدا، أو أنها ذات تاريخ ومرجع مشتركين، وهذا محال، وهو أحد المزالق التي ما يزال نقد الشعر في المغرب، وأستثني هنا ما كتبه الشعراء، يبني عليه رؤيته للشعر والشعراء لا فرق، في الوقت الذي نجد فيه النص يغير مواقعه باستمرار، ويزور، ولا يطمئن لشكل أو نمط واحد...».







ثم يقول في مكان آخر من كتابه: «.. في القراءات التي قاربت أو تقارب الخطاب الشعري الحديث والمعاصر، نادرا ما نعثر على قوة السؤال... السؤال باعتباره لحظة إبداع وانشغال متوترين...». (المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر).

فهل هي جرأة الكتابة والتجريب بدءا من الثمانينيات ولدى بعض المشائين السبعينيين الذي ما فتئوا يحققون في منجزهم الشعري ما يبهر من أسلبة جديدة وإيقاع جسدي وإبدالات، ما أربك حسابات الخطاب الواصف المطمئن والمتراخي، وجعله استتباعا يتخلى مهزوما عن هذه التجارب القلقة التي بقدر ما تضع «مفهوم الديمومة الجوهرية للماضي في الحاضر» بتعبير هنري برغسون، بقدر ما تتداح أصواتها آتية من المجهول واللانهائي؟

أم أن الخطاب الشعري المغربي

**في القراءات التي قاربت أو تقارب الخطاب الشعري الحديث المعاصر، نادراً ما نعثر على قوة السؤال باعتباره لحظة ابداع وانشغال متوترين**

المعاصر والحداثي غض وفي ميعة صباه ما يجعل من كل مقترب يتوخى العلمية والإحاطة والاحتفاء ضربا من التسرع والتجني واستباق مرحلة النضوج التي ينبغي أن يصلها الخطاب من دون تركيم الأملاح والأسمدة والتوابل؟

سيقول إدريس بلمليح: (إن تجربة الشعر المعاصر في المغرب تجربة حديثة العهد، ولذلك فإنها قابلة لكل قراءة ممكنة، إذ تعاني من صعوبات جمة في مستوى التلقي بحكم افتقار المبدع والمؤول لذخيرة مشتركة بينهما، قد يستطيعان عبرها، إقامة هذا التفاعل ولو بعد حين، فإننا في مقابل ذلك نستطيع الادعاء بأن أهم ما ينقصنا في سبيله إنما هو هذه الذخيرة، وذلك لأن الإبداع أي إبداع لابد له من مرحلة تاريخية يستطيع أن يكون خلالها وبمعية القارئ طبعا، جملة مواضعات تقنية وجمالية قادرة على أن تجعل منه تجربة تواصلية، أي حدثا للإرسال والتلقي، ثم أشكالا محددة للدراسة أو التأويل) (القراءة التفاعلية).

أم أن قصور الخطاب الواصف متأت من شموخ الخطاب الشعري الراهن وتشابك مستوياته وطبقاته اللغوية، وتعقيدات بنياته، وارتهانه بالذاكرة، وشرائط البنيان السوسيوثقافي؟ ذلك: (أن الشعر العربي-فيما يقول محمد بنيس، تصعب قراءته في غياب معرفة بالشعرية العربية القديمة. كما أن أسراره اللانهائية لا تنفتح، شيئا فشيئا، في وضعية تناسي الشعريات الحديثة الأوروبية، وكذا غير الأوروبية. وهذا معناه أن الشعرية العربية القديمة، تناولت قضايا وعناصر ما تزال فاعلة في الشعر العربي الحديث، ولكنها، في نفس الوقت، محكومة بحدودها النظرية والابستيمولوجية التي برهنت النظريات المعاصرة على قصورها...) (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية).

بيد أن ما يلاحظ على وجهات النظر هذه وغيرها، أنها تقيم في الماضي البسيط، والأرض المحروثة والمستباحة، وهو ما يعني دورانها على أسماء بأعيانها شبعها التقلي، وفرفطها الاستعمال الكثير... والاتكاء الدائم، وهذه الأسماء الشاعرة التي لا تخطئها الفراسة هي= السرغيني-محمد الخمار الكنوني-أحمد المجاطي-عبد الله راجع ومحمد بنيس، فكأن الألوان والإيقاعات التي تزركش المشهد الشعري المغربي لم تبرح هؤلاء. فأين الخطاب الواصف من الخطاب الشعري للسبعينيين والثمانينيين وصولا إلى الألفيين؟

وما لم نستثن الشعراء النقاد الذين حاولوا تقديم المنجز الشعري لزملائهم، إلى المتلقي والتداول العام كصلاح بوسريف، ومحمد بودويك وعبد السلام المساوي، وادريس الملياني، وبوجمعة العوفي ومحمد الشنتوفي، وغيرهم، وبعض النقاد المعدودين كعبد الله شريق الذي أفرد كتابا توصيفيا تحت عنوان: «في شعرية قصيدة النثر» انتصر فيه لهذا المقترح الجمالي الكتابي خص به ثلة من الشعراء المغاربة من مختلفة العقود عاقدا مفصليات، ومشيرا إلى التحولات النوعية التي طالت القصيدة لدى بعض الشعراء؛ وبنعيسى بوحمالة في قراءاته العاشقة المتأملة والاستبارية، ومحمد معتصم في بعض مقارباته الذكية، وآخرين تحملوا مشاق النعمة في المتابعة والاستقصاء كمحمد بونجمة وخالد بلقاسم وعبد الرحمن تمارة وابراهيم القهوياجي وعلي آيت آوشان...إلخ.

فما لم نستثن هؤلاء فإننا نصاب بالدهشة حقا عندما نصطدم بالأسماء التي تعاورتها مناولات محمد بنيس ومحمد مفتاح وادريس بلمليح، مستمرة في الكتب الأكاديمية الواصفة لدى كتاب شباب يفترض فيهم، وينتظر منهم: إنشاء خطاب واصف ونباش في الخطاب الشعري المعاصر حتى يحوز معنى الراهنية، ويوسم بالمواكبة العلمية والإنصات لنبض كتابة أخرى، ودبيب تجربة عارية من المساحيق تقول يتمها وواحديتها في الساعة الصفر من لا زمنيتها.

لنتأمل المشهد حتى لا نتهم بالتحامل والجهل:

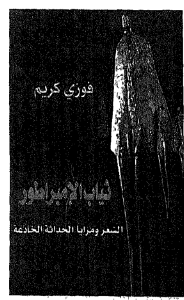
-كرس محمد خطابي أطروحته العميقة: «لسانيات النص» لتقريب مفهوم انسجام الخطاب، وقرأ في ضوئه نصا لأدونيس.

-محمد الماكري في كتابه: «أطروحته المتميزة: «الشكل والخطاب» الذي اعتبره مدخلا لتحليل ظاهرتي ممزوجا بالسيميائية، هكذا، وبعد أن قارب التجربة الفضائية في الشعر العربي المعاصر من خلال بنيس وراجع وبلبداوي، خصص فصلا درس فيه نصا مركبا لمحمد بنيس: (هكذا كلمني الشرق-موسم الحضرة).

-كما قرأ ادريس بلمليح . في ضوء نظرية التواصل التفاعلي، كلا من محمد بنيس وعبد الله راجع، وسيف الرحبي، إسوة بمحمد مفتاح الذي لم يتخط-في إطار مقارباته الدقيقة والعلمية-أحمد المجاطي، والسرغيني ومحمد بنيس والخمار الكنوني وأدونيس.

-ولم يفعل سعيد الحنصالي-برغم علمية الدراسة «الاستعارات والشعر العربي الحديث...» ومنهجيتها الصارمة المفتوحة في آن على شعرية اللغة والتناول، سوى تكريس الأسماء ذاتها متبلة ببعض المشارقة ، والأسماء هي: (محمد بنيس- قاسم حداد...).

-وإن كان يوسف ناوري في كتابه: «الشعر الحديث في المغرب العربي»، حفر عميقا في الخطاب الشعري المغاربي الحديث والمعاصر، وبالتالي، كانت له فضيلة السبق حيث التفت إلى مدونة الشعرية المغربية بتخصيص أطروحة دسمة، وإلا فإن محمد بنيس مهد الطريق إلى الفكرة في إحدى مقالاته المنشورة بأحد أعداد مجلة آفاق المغربية. وانتبه يوسف ناوري، من ناحية أخرى- إلى أسماء وحساسيات مغربية مختلفة أثثت.. ولا زالت تؤثث المشهد الشعري المغربي المعاصر. فهل قدر الشعر أن يقرأه ويقاربه الشعراء بالخطاب الواصف، والتحليل العاشق، والترحل في معابره ودهاليزه ومهاويه اللذيذة. لأنهم أعرف بمضايقة حسب قولة نبيهة لأبي نواس... رددها من بعده البحتري. وواقع الحال، وراهن النقد الشعري في المغرب، وفي غيره من دول العالم، لا يدحض ما نحن فيه، إذ: «أن الحركة الشعرية العربية عموما لم تعثر على نقاد جيدين للشعر. وإذا تأملنا المنجز النقدي المهتم بديناميات الشعر العربية. وإذا تأملنا أشكال الخطاب حول الشعر، سنجد أن أجمل ما أنجز في هذا الإطار، أنجزه شعراء. وليست هذه ظاهرة جديدة أو ظاهرة خاصة بنا في الوطن العربي، إنما ربما قد تكون خاصية مميزة للمسار الشعري الإنساني. فمنذ هوميروس حتى بودلير ومن تلاه من الشعراء-النقاد، ظل




الشعراء نقادا جيدين لكتاباتهم الشعرية، ولكتابات زملائهم، واستمرت هذه الظاهرة إلى اليوم» (حسن نجمي-مجلة عمان، العدد ٧٨).

بينما يعزو آخرون-وأنا من بينهم- تهافت النقد العربي الحديث والمعاصر.. وعدم اتساقه، وانسجامه، وقصوره عن مواكبة المنجز الشعري في تمظهراته الأشكالية المختلفة، إلى عطب في جهازه المفاهيمي.. حيث تهاجر منظورات مصاقبة للسرد والرواية إلى صقع الشعر وبنياته المخصوصة... وإلى خلل في فهم النص الشعري، أو مفارقة مضحكة في الدنو من هشاشته بمباغتة الوحش. وإلى -هذا هو الأهم- غياب نسق فلسفي جمالي من شأنه لو وجد، لفتح طريقا لاحبا إلى النص، وجعل منه خطابا متداولا، وكشف به ومن خلاله ما يتغياه الشعر أصلا من انوجاده وكينونته بحسبانه موصولا بسرة الكون، وحبل الطفولة، وعجين البدايات، ومديح الحب والخير والجمال.

وترتيبا عليه، نزعم أن الشعر لا يزدهر إلا بازدهار الفلسفة. علما أن الشعر العربي المعاصر سابق لعصره.. «وإذا كان الشعر فعل اللغة، فالفلسفة فعل الفكر» ومن ثمة فلا مندوحة لهذا عن تلك، ولا لهذه عن ذلك. ويهمنا في الأخير أن نذكر بهذه العلاقة الجمالية الأثيرة التي صنعت مجد الشعرية الغربية السامقة بين الشعراء والفلاسفة. هكذا يمكن التذكير بعلاقة: «هايدجر بهولدرين وشيللر بكانط-وهوسرل بمالارميه... وليفي ستراوس ببودلير.. كما يجدر معرفة أهمية سبينوزا لدى غوته.. وهيغل لدى ما لارميه وبرغسون لدى ماتشادو.. وشوبنهاور لدى بورخيس، وأرتو لدى فوكو، وسيلان لدى ديردا.. إلخ».

هذه العلاقة النسقية المستندة إلى تراث فلسفي شعري وجمالي هو ما أعلى من شعر هؤلاء وغيرهم... مخترقا الزمكانية وعديد التلقيات عبر تواريخ ممتدة وآتية. وربما هذه الروح.. روح الفلسفة والجمال بما هي موقف من الموت والوجود والعالم، وارتماء إلى الماوراء والميتافيزيقا هو ما جعل طرفة بن العبد وأبا تمام وابن الرومي والمتنبي والمعري، يستمرون في إدهاشنا وإبهارنا، وإشعارنا بضحالتنا ومحدودية آفاقنا، وقصر باعنا.

---

* شاعر وناقد من المغرب

* في الاصل « ثياب الامبراطور» وهو كتاب للشاعر فوزي كريم

# حركة المشهد أو توليد الصورة في ديوان "يقين المتاهة" لعبد الحميد شكيل

د. عبد الحفيظ بن جلولي *

**عبد الحميد شكيل من الأصوات الشعرية التي تغرد داخل فضاء الإنسان كمعين أصالي للتحول، حيث يتبيّن من خلال القصيدة - الشكيلية- إن الصوت الشعري يتموقع بين التجربة الذاتية باعتبار "الرؤية الشعرية"١ "التي تتخطى حدود الرؤية البصرية المباشرة، فمن توجهات الفكر الابداعي إعادة تركيب الوجود وبعثه من جديد على أساس الخبرة الثقافية، والتجربة الذاتية التي تعمل على أن تبدع أعمق التجارب الفنية المتميزة "١،و فجائيات الصيرورة الشعرية بما يؤدي" إلى كتابة القصيدة بمفهوم منطقي انفعالي إيجابي"٢، حيث نقرأ له مثلا في قصيدة "مرايا":**

" ممعن في/ البكاء، / وفي الشجو، / وفي الذي يجيء من ملكوت / الخلوة، "٣

من خلال هذا المقطع ندرك معنى للتجربة الذاتية، ثم بالانتقال إلى المقطع التالي نتبين ملامح فجائيات الصيرورة الشعرية:

وفي/ الحاصل/ المشظى، / والذي تهفو له الروح مجنحة /

وتشدو على جوانبه الدماء معفرة.../ ٣،

وبالمقارنة مع ما قاله ابن عربي، نلمس تجلي هاتين الصورتين:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة / (تجربة ذاتية )

فدير لرهبان ومرعى لغزلان/ وبيت لأوثان وكعبة طائف.../ (صيرورة شعرية)

إن التجربة الذاتية التي تساهم في انبعاث فجائيات الصيرورة الشعرية، لهي من مميزات الشعر الصوفي، على أساس أن التصوف تجربة فردية، مما يجعل القصيدة ترتقي مداراتها التنبؤية فيتقوى عنصر الإيحاء فيها، وهو ما ينطبق على جل شعر عبد الحميد شكيل، يقول الشاعر الصوفي(سان خوان دي لا كروث):"الشعر هو فهم مالا يفهم"٤، "ودور الشاعر في هذه الحال يتمثل في خلق الجو الملائم الذي يساعد على الإيحاء بواسطة ترويض الكلمات، والتركيز على الألوان الموحية، والإيقاع الموسيقي الذي يتلاءم مع طبيعة التجربة ."٤

يستحيل أن نقرأ عبد الحميد شكيل بهدوء،لأنه يهيئ المتلقي ليطأ عوالمه الشعرية عبر فوضى متّسقة في مشهدية النص، وصولجان المروق اللغوي .

يقف القارئ لـ" يقين المتاهة"على الحد الفاصل بين اليقين والمتاهة لاستحالة الجمع بينهما، إلا أن الشاعر يهيئ القارئ لهذه المنزلة عبر العتبات النصية التي جاءت مكثفة وخلافا للعادة، فمن الإهداء، مواقف، بيان العارف وإلى إضاءة، حيث نجد فقرة للخليل بن أحمد في" بيان العارف" تنص على ان الشعراء "يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده"

يبدو لي أن الحد الفاصل بين الحقلين الدلاليين اليقين والمتاهة هو منزلة بين المنزلتين تنساح على فضاء النصوص لتشكل حركية للصورة التي هي أساس الإنجاز الشعري عند شكيل، تنبثق عبر إشكالات تضادية، "حيث للشاعر كل الحق وكل الحرية في تشكيل الطبيعة والتلاعب بعناصرها وفق تصورات الشاعر الخاصة "٦ على اعتبار أن تشكيل الصورة الفنية في الشعر الحديث يرجع إلى " إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها"٧، هذا التلاعب سببه إثارة القارئ وإدهاشه مما يؤسس للغرابة في الشعر والتي مردها كما يرى د/ عبد الله حمادي إلى " تطور الذاتية عند الأفراد وكذلك الشخصية "٨ وبالعودة إلى المعطيات الداخلية لنصوص "يقين المتاهة" وتحديدا معطيات الشكل، نلمس بوضوح مؤشرات الذاتية " الهجت، عذبني، رؤياي، أنا، أبهجني،أمعنت، راوغني، جسدي، أقول، طفقنا،فاجأتني، تعبرني.."

شكيل

تتفجر إشكالات النص التضادية منذ العنوان، فاليقين استقرار والمتاهة فوضى، وما بين الاستقرار والفوضى حالة تبينها العتبة النصية "مواقف" ص٨ إذ تجعل حالة خاصة بين الإقامة والعودة، صورة صعبة الإدراك لغرابتها لكنها تقبل الامتصاص لتوليد مواصفات للحالة، لأنها بطبيعتها إيحائية، وفي خضم هذا الاهتزاز الرؤيوي، ينبني إطار المجموعة الشعرية "يقين المتاهة"، حيث لا يجعل الشاعر فاصلا بين العتبات والمتن، وهو ما يذكي حضور المتاهة عبر هذا التداخل.

ذلك ما تؤسس له جملة العنوان" يقين المتاهة" الإيحائية عبر المعطيات الداخلية للنصوص فـ " الكلام الشعري إيحائي تخييلي "٩ يقوم على ما يسميه أدونيس "بالمجاز التوليدي"١٠.

## العنوان / استفهام الصورة:

العنوان استفزازي حاث على السؤال، إذ يحول القراءة إلى مغامرة تشتغل على الأنساق الدلالية للمعنى، فتطرح صور استفهامية تنطلق من واقع ما، يجيز التركيب الدلالي لاستطرادات المعنى، باعتبار أن "الصورة أداة توحيد بين أشياء الوجود ...و إعادة تركيب"١١.

العنوان "يقين المتاهة "، يضع المتلقي على عتبة الإضافة، بمعنى هل المتاهة مصافة إلى اليقين، أي أنه ضمن فضاء المتاهة هناك يقين ما، أو أن استشراء المتاهة أدى إلى الألفة التي حولتها إلى يقين؟

العنوان كمعلمة استفتاحية لا ينتمي بنائيا إلى جسد النص كما جرت العادة، حيث يُختار من بين العناوين الداخلية، هذا الإجراء التقني، يمنح التصور الانفصالي للمتن عن مقتطف ما في العنوان، وبالنتيجة الاستفهام ضمن صورة ذهنية حول علائق تربط بينهما .

تأتي بعض العناوين الداخلية لتمد علائق التواصل مع العنوان، مشكّلة دلالات فرعية لـ "النواة الدلالية الأصلية"١٢، عبر البنائية الضدية، كما هي الحال بالنسبة لـ (حالات للخفق والفداحة)، (سبات الاغاني )، (وطيس القرنفل)، والفرق واضح بين الخفق كحالة للانتصار والفداحة كحالة للانكسار وأيضا السبات كتعبير عن الموت والأغاني كتعبير عن الحياة، وطيس (حرب)، القرنفل (السلم).

يؤول العنوان إلى حالة البوح عندما يعمد الشاعر إلى تفسيره عن طريق إدراجه ضمن مجال المقام   مقام الشوق




- الذي يفيد الارتفاع وبالتالي حركة الصعود والنزول، مما يهيل عليه صورة السلوك والمدارج بالمعنى الصوفي، وهذا يهبه معنى إيجابيا من معاني التنقية والتشظي بين الهنا والهناك، وبذلك يأخذ مدلوله الزمكاني، وعليه فهو يحيل إلى الحالة، أي وعي الذات رؤيويا، بمعنى إدراكها لتحولاتها في إطار الدوافع وليس هجر الدوافع لبلوغ الحالة، فالعنوان في أحد مقاماته يبني صورة للانفلات من سلبية العزلة إلى إيجابية التفرد، لأنه يعبّر عن حالة- مقام الشوق- على اعتبار أن التصوف حالة فردية .

## قلق الصورة / تكسير التتابع:

تأتي القصيدة عند شكيل لتخلخل الخطاب الشعري القار المتستر بهدأة الحلم والتتابع المتدرج للفيض الشعري، "إذ أن الخطاب الشعري صار ذاتيا كليا لا يخضع لتصنيف قبلي" ١٣ وعليه "لم يعد بإمكان الشاعر أن يكتب نصا يقوم على الإفهام أو على بلاغة الكتابة والخطابة"١٤.

أصبح محور النص يدور حول توليد الصورة، كآلية لمسرحة التجربة -كانفعال وكفعل – هذا التوليد لا يكون في مستويات لوحاتية واضحة التقاطيع والألوان، بل عبر إنتاج توهيمي لظلال تعكس مفهوم الحالة الصوفي، كانجذاب بين أقطاب لبلوغ مواجيد الحضرة، ولبلورة هذا المفهوم، يعمد الشاعر إلى اشتقاق المعنى من مفردات تؤدي مفهوم الصورة كانعكاس، ودلالة تكرار لفظ "المرايا"٢١ مرة وأيضا "الماء" ١٩ مرة تؤكد ذلك .

يفتتح نص مرايا بالجملة:

**" كلما صدئني الريح"١٥**

تعبير عن التجربة الذاتية في حالاتها العنيفة، يستتبع هذا التعبير بلواحق دلالية تؤول بالمشهد إلى الانكسار، والحقل المفردات ( الشجية، المطعونة) يبين ذلك، تصعيد التجربة يفتتح الشهوة الشعرية للاختراق التخييلي عبر الانتقال المعاكس للحالة الأولى:

**" أسرجت المرايا وأبحرت صوب البراري والحقول الضاجة بالنرجس والخزامى..."١٥،**

و الحقل المفرداتي (النرجس، الخزامى) يوضح ذلك.

الانتقال ما بين المستويين الدلاليين المتضادين في المقطعين الشعريين الآنفي الذكر، المتمثلين في التقييد (صدئني) والانطلاق (أسرجت) يؤسس لمفهوم التنقية بمعنى الانحياز إلى الذات في تقلباتها المعبرة عن الكينونة:

**" ممعن في البكاء وفي التشجو وفي الذي يجيء من ملكوت الخلوة"١٦**

من الواضح أن الخلوة طريق نحو محطة التنقية المشتهاة خلال التجربة، الخلوة التي هي مصدر الولادة الحقيقية للإنسان، والتي بغيرها لا يمكن أن يكون له صدى، هذه الاستدارة المعرفية / الجمالية نحو الذات ومكامن الارتقاء في ما توفره عطاءات التجربة الإنسانية، هي التي قدمها النص في شكل الوهج (الحالة) التي تمنح معنى للطين (الإنسان):

**" وما تفتح في غير الوهج الطين"١٧**

ولكي " يتحقق المركب الكلي الذي يجمع بين الانعكاس والفكر وبين الاعتقاد والتجربة في المجتمع والذي ينبع منه الشعر"١٨،يجسد هذه الصورة عبر تجربة الحلاج من خلال المقطع الآتي المتضمن لنص غائب،



**و اسرفت في الصبابة / وكتف الذي لا يكشف**

**سوى في حضرة النور الطالع من فيض الجبة!!**

**الهجت بالسر الذي عذبني/ وشردني أغنية وبلادا!١٩**

و تدرك تجربة الحلاج في المقطع، عبر التكثيف الدلالي لمعنى اللامتوقع، الصدمة، الاغتراب،

" فهذا التضمين يخلق حوارا نفسيا يوحي بالقلق والحيرة والاضطراب "٢٠ وهي تجربة الحلاج نفسها، " مما يجعلنا نقول إن النص المعاصر هنا يزكي الدلالة المضمنة، ويحافظ عليها كما هي، رغبة في خلق الجو النفسي المطلوب"٢١.

## الصورة الحالة في "قصائد هاجسة":

تنغلق بعض القصائد على انعكاس قوي لما يعتلج في الذات من رغبات وشهوات" على اعتبار إن الشهوة التي نلقاها في الشعر الصوفي ليست من قبيل ما هو ذاعر فاضح، وإنما تبدو لنا في شكل وعي باطني،

وإدراك مثالي للجسد لا يخلو من طابع الوجدان"٢٢، كما في المقطع التالي من قصيدة النساء:

**" حين تجيء النساء**
**مسرجات بالبذخ الأنثوي"**
**و الرغبات"٢٣**

الشهوة هنا ليست للإثارة وإنما لبلوغ نشوة المطلق، ثم يضع الجسد في بعده المادي:

**ينبت في ظاهر اليد:**
**عشب وماء٢٤!!**

**وبعد ذلك بعده الروحي:**

**وفي أمشاج الروح**
**تتماهى سماء الفناء٢٤!!**

و في كلا المستويين تنفرد اللغة بنحت صورتين للحالة: حالة اتصال وحالة انفصال.

فالحقل المعنوي لفعل "ينبت"هو الاتصال( النزول)، والنبات لا يكون إلا في التراب، وبالتالي فان دلالة الفعل هي الإنجذاب نحو الترابي.

أما الحقل المعنوي لمفردة "الروح" هو الانفصال(الصعود).

وتنتهي القصيدة بكلمة "الفناء"، لتجسّد صورة الجسداني وهو في صراعه الانجذابي بين حالتي الصعود والهبوط، الاتصال والانفصال.

يواكب الصوت الشعري الصيرورة الإيحائية عبر تكثيف الصورة الحالة، لإنتاج ضجيج المشهد الشعري، فقصيدة "الطيور" صورة متاخمة لمناخ المتاهة، تُفتتح ب:

**" حين تلوح،**
في أفق رؤياي،"٢٥

استذهان مباشر للفضاء الرحب مسرح حركة الطيور، بما يتميز به من امتداد في كافة الاتجاهات،

ثم ينتقل بعد ذلك إلى توصيف حالة الذات، ممررا إليها تداعيات حالة الموضوع، فيصبح الخارج منبع المتاهة المداهمة قرار الذات لتتفجر فيها حالات التوثب والتحفز، يقول الشاعر:

**أجتاز:**
**النهر،**
**و القفر،**
**و العتبة الهاجسة بالإشراق، ٢٦**
**لاحساً سكين الدم،**
**الشاخب من شدو الراح!!**

إشارة إلى ما يدور في خضم الواقع(الخارج) من تناقضات، الحياة،الطهر،العطاء(النهر)

ويقابل ذلك الموت، الفقر الأخلاقي(القفر) وما يتلبس الحياة في كنف العبور (الاجتياز)إلى المعنى من امتلاء بـ(الإشراق)، هذا التقابل الذي يجمع المتضادات يخلق الصراع، يقول د/عثمان حشلاف: " إن أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع، والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية "٢٧.

إن استقبال الذات لتقلبات الفضاء، كان سببا في إركابها حالة الصراع، لكنها استعذبتها باعتبار كينونتها المجتازة إلى المعنى، فالمقطع: "لاحساً سكين الدم" دلالة على عنف الواقع وعتمته، ولكنه يبدو للذات سبيلا لارتشاف خمرة الحب الإلهي المعبر عنها في المقطع"الشاخب من شدو الراح".

ثم تتوالى عناوين القصائد لتنتج مفهوم الحالة،" فالأشجار"،

**قامات /مياسة بالفتنة والبللور، ص٢٣**

صورة لحالة السالك مقام الشوق، "المطر" صورة لحالة التطهر والنقاء،" المرايا" صورة لانعكاس الحقيقة،"الخيول" صورة للحالة النافرة في اللامحدود،" الأنهار" سلوك الدرب، "الفلوات "صورة لحالة العطش الروحي،"الهطول" تعبير عن حالة الفيض .

نهاية القصائد نص "الأعمار" أي عودة إلى الجسد،و مايتيحه معنى العمر من دلالات الطريق

وإيحاءات التجربة الذاتية التي تميز التصوف كطريق سلوك، والصراع القائم بين شقي الذات، الجسد والروح، فالجسد عبّر عنه النص بمفردات: هواتي / طعامي ص٣٧، والروح عبر عنها النص بمفردات الماء/ الشدو، والصراع دائر لبلوغ حالة النقاء وهو ما عبرت عنه مفردة "النار" بما توفره من تصور لحالة الاستخلاص الناتج عن الانصهار.

## تركيب المشهد/ دلالة الضد:

الحالات الشعرية التي تتناوب مجموعة "يقين المتاهة"، تخلق تماثلا بديعا مع حالات الذات المواكبة للتقلبات، المنكسرة حينا والمرفوعة حينا آخر، وخلال سير انتقالها الظامىء بين المستويات المتضادة، تنتج الحالة غير المنتظرة كجوع عاطفي لرسم الصورة الإنسانية التي لا تحقق امتلاءها إلا بالإنسان في شتى حالاته، دون التخلي فقط عن مستوى إنسان، وذاك، مستوى للمبتغى الصوفي المعبأ بالشوق والاحتراق والشفاف في عتمات البشري.المشهدية التي تتولد من نص "حالات للخفق والفداحة "، تنطلق أساسا من العنوان كنواة دلالية،إذ يتمحور السؤال حول المقطعين الدلاليين "الخفق " كحالة للانتصار و"الفداحة " كحالة للانكسار، هذه البنية الضدية تفتتح النص:

**" بونة،**
**متسعي والمضيق، "**
**و فتحة الروح التي في المدار الحسير "٢٨**

الالتصاق بالمكان أخذ أبعادا متضادة لانفلات التحديد التواصلي معه، وبالتالي تماهت العلائق الوجدانية، وللتعبير عنها لجأ الشاعر إلى توليد صورة تعكسها مشهديا مفردات متضادة، لمحاولة إيصال المفهوم المنفلت لعشقية المكان، حيث ينتا هذا الأخير بين" المتسع" و"المضيق"، وللمتلقي استذهان الحالة النفسية للشاعر من خلال الصيغتين الوصفيتين للمكان، فهو أيضا "فتحة الروح "- وما تحيل إليه الجملة من إطلاق -، " في المدار الحسير" دلالة على الضيق- انطلاقا من هذه الحقلية الضدية لتوصيف أبعاد المكان، المنتجة لوجديته كموضوع متصل بالذات، يعمد الشاعر إلى تخليق الصورة المكانية في إطار الانفصال عن الذات، والجملة الشعرية التالية تدل على ذلك:

**"ما تدلى من نزق الوجد الذي غادرني،**
**إلى فسحة في الفراغ المديد٢٨!!**

هذه الصور صعبة الإدراك، لكونها تأتي عن طريق إدراك الأشياء في حالات وَلَه وجدي، تنشأ- الحالات- من وضعية التقلب بين المتضادات التي تتيه بذات الصوفي في انخطاف عنيف نحو مدارات عسيرة الفهم والإدراك لغير أهل الحال، وانطلاقا من ذلك فهو يشتق حالات للأشياء - المكان- من ذات الشوق الكشفي الهارب من سطوة الجسدي (الترابي)نحو جلال الروحي ( السماوي).

إن سيرورة النص تنبني على الكثير من هذه البنيات الضدية التي تولد صورة ما للمكان، تنكشف من خلال تواطؤ القارىء الناص مع النص: العلو / الخفيض ص٤١،اسوداد / الثلج ص٤٢،

**انتصب اغرودة أو زقومة،ص٤٢،امتعني بالصمت وأفزعني بالجهر،ص٤٥،**

هذه البنيات الضدية تخلق في ذات

الشاعر النشوة التي تعكس الصورة الوجدية للمكان والتي يريد من المتلقي أن يشاركه في القبض عليها، يقول الشاعر:

**وانهض - من نشوتي- منتصبا بالمرايا،٢٩**

المرايا دلالة على انعكاس موضوعي في ذات الشاعر أهال عليه حالة النشوة.

## ثنائية الغياب / الحضور- متاهة الفقد:

التشريح الدلالي لنص سبات الأغاني ينفي قطعا إضافة الأغاني إلى السبات وقوفا عند حد الجملة الإخبارية لحالة الأغاني السابتة، إذ بمجرد المسح النصي، نعثر على ما يبيّن تركيب الجملة من حدّين منفصلين متضادين، وتشهد على ذلك الجملة الشعرية التالية:

**وأنهض من سباتي / متوجا بالغناء٣٠**

فالنهوض أصلا انحلال من حالة جمود، والتتويج دخول في حالة حركة ' كذلك الجملة الشعرية:

**منتصرا بالأغاني والسبات؟!٣١**

تفصل ما بين الحدّين، الأغاني والسبات، وتضع كليهما في تقابل ضدي لإنتاج حالة الاستقامة:

**كيما يستقيم الخطو في الدرب، ٣٢**

من خلال القراءة في المجموعة أستطيع ان أقول، ان المراد الإبداعي هو بنائها وفق مثل هذه المتضادات لإنتاج الحالة التي تتوغل العمق النفسي وتغيب إماراتها بالنسبة للقارىء عن ما يرومه الشاعر، فيعمل جاهدا لاستكناه المتخفي بطريقة تسمح للقراءة" أن تقول في الأخير ما كان منطوقا به بصمت هناك"٣٣ على حد تعبير ميشيل فوكو .

إن المضمون الإخباري لمقتطف ما في العنوان "سبات الأغاني"، يأتي عابرا ليحقق انقداح الشرارة الإيحائية في النص وهو غياب -رحيل- الآخر:

**راوغني الوجه/ القفا،**

**و النظرات التي في المدى؟٣٤**

"الوجه القفا" تعبير عن الاستدارة، أي الانصراف أو الرحيل، وبالتالي تكون الأغاني هي غبطة الذات في ما قبل رحيل الآخر بدلالة السبات، ثم ينفتح النص بعد ذلك على توصيف حالة غبارية شجنية لما خلّفه الرحيل:

**و تجلّت كالدمع الذي استدار في تدفقه السوي،**

**وما تستر خلف سارية الأغاني، ٣٥**

ليصل إلى تسجيل لحظة حضور الآخر التي استمرت في الماضي، عبر مقاطع

عبد الحميد شكيل

**يقين المتاهة**



تستجمع حقل مفرداتي يوحي بالغياب:" الكلمات التي اندحرت /ثم انحسرت/ ثم انهمرت / ثم استترت / ثم انتشرت / ثم انكسرت في مطلع الآه"٣٦

لحظة الحضور الفاعل، معنى أكثر دلالية حينما يصفه بـ -الكلمات-، هذه الكلمات تتوارى مزهوة " في غبطة التجلي / إذ يشطره الغبار "ص٥٢، يوقّع هذا المعنى زمن مأساة-غياب- ما بعد زمن الحضور الفاعل، تداوُل المشهد بين حركة زمني الحضور والغياب المأساوي أنتج زمن المذلة:

**" آه ! يا زمن المذلة " ص٥٢**

و في ظل هذا الغياب المأساوي للآخر، تنعطف الذات نحو شرفاتها وتغطس في مدارات/ حالات انفعالية تؤثث دلاليا المقاطع التالية:

- **" هل تدركني المقامات " ص٥٤ / المقام: صعود/ شوق.**
- **" وينصرني البكاء؟" ص ٥٤ /البكاء: انكسار/ شوق.**
- **" وانهض من سباتي، متوجا بالغناء " ص٥٥/ الغناء:صعود/ شوق.**

للعلم إن الجمل متتالية في المقطع الشعري، المَعلم البياني للمعنى فيها يبين حركة دورية لحالة الذات، إحداثياتها صعود/ انكسار /صعود وحالة الشوق عامل مشترك بينها بدلالة الارتكاز الصوفي للنص،

والحقل المعنوي للشوق(المقام، البكاء، الغناء)، مما يفيد حرائقية الذات في البحث عن آخر مفقود ذي بعد قُربي منها، بدلالة استفهامية الإدراك" هل تدركني المقامات"، تتكثف هذه الدلالة وتتفجر المعنى المراد بصياغة المقطع الشعري في سياق استفهامي يعكس صورة الذات التي تتساءل عن مدى استطاعتها معاودة إدراك حالة - الأغاني- الصعود التي كانت قبل غياب الآخر، طارحا بديل الانتظار:

**أم انتظر هجعتك،**

**التي سكنت بهجة المعنى الذي في الثغور تعالى ! ص٥٥**

وبين سؤال الإدراك أو التمني والانتظار، تتشح صورة الحب والهوى الذي يظل معبرا للآخر، وطريقا للاستمرار رغم الحزن الذي يثيره التمني أو الانتظار اللذين لا طائل دونهما:

**و يعصف بي حزن طاعن،**

**إلى دفء حب لا تفسره الخطوات**

**التي سبقتك إلى جنة الله؟!**

## الصورة الحركة / جسدانية النص:

ترتد التجربة لتتعش في أفقها الحركي، على أساس أنها تدور في فلك الروحي، فتتمحور حول الجسد كدلالة مركزية على الحركة، وليس كذلك فحسب، بل تُفَعله وفق المنظور الروحي باعتبار الجسد وعاء الروح، يتهجس بهواجسها ويتأثر بشفافيتها أو عتمتها.

جاءت" فصوص البهاء" في المجموعة، تفتتح في مجملها شهوة المعنى لاستخلاص حركية الجسد في توغلا ته الروحية، حيث يصبح المحمول وليس الحامل آيلا إلى شفافية الروح ليس بالمعنى الصفائي

ولكن بالمفهوم ألتحولاتي المتوثب، وبالتالي لا يكون "البهاء" إلا تعبيرا عن الجسد في تقمصاته الإشعاعية لحالات الروح الفعالة المتفاعلة، واللواحق الدلالية التي تتفرع عن الجسد في خلال نصوص "فصوص البهاء"، تجعل منه(الجسد) صورة مركزية، بالإضافة إلى أنها تُعَرف حالات هذه الصورة، وإذا أحصينا اللواحق الدلالية لصورة الجسد، نجد النصوص تفتتح بكلمة جسدي متبعة بصفات شتى ( فاتحة الأغاني، بوصلة للتداعي الجميل، متسع للنار، مفتتح للصبوات، مراجيح للتحول، فاتحة للقول، خارطة للفجائع، نافذة، تلة، فاتحة للتلاقح، فاصلة للتواجد، سارية، نافلة، ساقية، ناصية )، التمعن في هذه اللواحق يوصل إلى ربط العلاقة بينها وبين الروح ليصبح الجسد معلّقا بها، بدلالة ووعائية الجسد، والذي يؤكد صورة الجسدانية الصائرة إلى تقلبات الروح، وبمعنى من المعاني إلى الاتحاد في الروح أو الفناء فيها إضافة إلى ارتباط اللواحق الدلالية بحالات الروح هو نص " فص التمام"، يقول الشاعر:

**و أنا مشعل الروح إلى جهة في التمام، ٣٨**

فالأنا الجسد / الروح تؤول إلى الروح فتتوجد صورة التمام، إذ اكتمال الحالة يكون في تمام التوحد:

**فاشرقي بالمرايا،**

**أو بالسجايا**

**أو بالتفتح إلى جهة في الشتات الأخير !!**

الذي توضحه هذه المقاطع هو أن شروق الروح يكون بغروب الشتات، ودلالة الغروب جملة "الشتات الأخير"، أي نهايات الشتات، عند المستوى الأفقي الذي لا انحناء في منحناه، يصل النص الذروة في طرح صورة للتوحد، تجد لها صدى عند المتلقي بصيرورتها نغمة يستمر رنينها بعد العزف على أوتار التوحد (الجسد / الروح )، يأخذ الجسد من خلود الروح فيؤول إلى الديمومة والإبهار:

**جسدي نافلة للمراحل،**

**و ساقية للمدى،**

**و أنا صحوة القول الذي لا يميل،**

**ولا يرفع الهمهمة،**

**لكنني: منتبه لصوتك**

**و لما يتدلى من شبكات اللغة ٣٩**

## الصورة الذات / انعكاس المكان:

يستمر نص" وطيس القرنفل" في تجلية دلالات التوحد، فينزاح هذا النزوع نحو المكان عبر جمالية خاصة استوحاها الشاعر من تقابل ضدين، فالوطيس يهب جمالية التلاحم، والقرنفل يهب جمالية الاسترخاء، حيث يعمد في توليد الصورة عند هذا المستوى إلى استعمال التناص، ويظهر ذلك جليا من خلال الإهداء الذي يُستذهن فيه مباشرة المكان "بونة"، أي انزياح موضوعة التوحد نحو المكان انطلاقا من معطيات دلالية تختزن شحنة تناصية تُحيل إلى المكان "بونة"، منها الروائي السوري حيدر حيدر الذي يُحيل مباشرة إلى رواية" وليمة لأعشاب البحر"، التي تحيل بدورها إلى المكان "بونة"

ومفردة" الكتابة" تضبط العلاقة مع المكان النصي ذي الوشائج الأشد وجدانية وجمالية:

**سيدة القلب،**

**نوارة روحي،**

**و رباب معراجي وبوحي،**

**خفق مرآتي، ٤٠**

المقطع الشعري يشيع بهجة التوحد من حيث يوظف حقلا مفرداتيا تتداوله صور تُوَلِد التعالق حد الفناء مع المكان، فإضافة "بونة "إلى القلب والروح:

**سيدة القلب**

**نوارة روحي ٤١**

اندغام في شفافيات الذات الأشد تماهيا مع الوجد والحب اللذين يقودان بالضرورة الى الفناء والاتحاد،

وخلال هذه الصورة ندرك مدى الاتصال بالمكان، ثم يستمر النص في كشف وطيس التعالق مع المكان إذ نقرأ:

**ورباب معراجي وبوحي، ص٨٥**

المعراج والبوح مقامان علويان يعكسان مدى انجذاب الذات إلى المكان القيمة، بحيث جاءت مفردات الجملة الشعرية إيحائية معبرة في الوقت ذاته عن فكرة المقام، التي تتساوق مع القاموس المفرداتي الصوفي الذي يغص به الديوان، ومن جهة أخرى أظهرت علوية المكان باعتبار مفردة "المعراج "،

و بإيراد معنى البوح الذي لا يصدر إلا عن الذات في فضاء طقوسي مميز .

عودة إلى المقطع الشعري في كليته (سيدة القلب ....و بوحي) في ما يقدمه من توحد مع المكان بما يعني الاتصال، فبونة تستقر القلب والروح، ثم انجذاب نحو التوحد بدلالات" المعراج " كمقام علوي و" البوح" كحالة وجدانية رقيقة تنخلق عند مستوى اندماجي ذي خصوصية طقوسية، تتكثف الدلالة بشكل لافت للنظر من حيث الالتصاق بالمكان الذي يستفز المتلقي لاكتشافه، فوشيجة التعلق تتعدى الذات الشاعرة إلى الآخر، وهذا ما استشعرته حقيقة وأخبرني به أحد الأصدقاء لما دفعت له بنصوص "الحالات في عشق بونة"، تكثيف دلالة التعلق بالمكان ترتبت من حيث اختيار المفردة ذات الوقع الإيحائي وترتيب الصورة، إسقاط المعراج كمكان علوي على الفضاء بونة، قَدّره وقَدّسه، وعندما تكون بونة معراج البوح، فكأنما تكتسب الذات قيمتها من المكان، تجليات النص الكشفية هذه،أعطت للقصيدة( بنيتها الخاصة بها حيث اعتمدت "البناء التصاعدي النفسي " ... هذا البناء الذي يؤكد ارتباط الشاعر بالواقع)٤٢، ومن ضمن أشياء الواقع، المكان الذي أخذ من تفاعلات الذات الخلاقة.

**بين سؤال الادراك أو التمني تتشح صورة الحب الذي يظل معبراً للآخر وطريقاً للاستمرار رغم كل الشعور بالحزن**

تأتي الجملة الشعرية التالية في ترتيب المقطع الشعري السابق:

**" خفق مرآتي، "ص ٨٥**

لتجعل من الذات مرآة، تعكس صورة المكان، حيث صارا(الذات والمكان) شيئا واحدا، وتلك صيرورة الذات في تحولها المضني نحو إدراك كمال الاتحاد عبر وسائط الحب، يقول الحلاج:

**أنا من أهوى ومن أهوى أنا**

**نحن روحان حللنا بدنا٤٣**

رغم استدلال بعض المفكرين بهذه الأبيات على اعتناق الحلاج مذهب الحلول، إلا أن هامش التأويل يمنح إمكانية استلهام المعنى من زاوية مختلفة، فالصورة عند هذا المستوى تفصح بلغة المعادلة عن حد الاتحاد (الشطر الأول) مضافا إلى حد الانجذاب( الشطر الثاني) لإنتاج الانعكاس وبالتالي تصبح الذات وعاء لانعكاس الموضوع بدلالة الاتحاد به.

تبلغ التجربة ذروتها مع المكان، حين تنعطف الذات الشاعرة نحو فجائعية الواقع:

**وصدى صوتي الذاهب،**

**في اشياع الملهاة ((ص٨٥**

الذي يشترك مع الذات في تحولاتها الحرانقية واختلاجاتها الحرى:

**من يسقيني قدحا؟**

**أو يمنحني ردحا؟**

**أو يمتعني زهوا شطحا؟**

ولا شك أن رمزية الكلمات تؤدي معنى الاحتراق،" باعتبار أن اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية ... وهي بذلك تخلق عالمها الخاص "٤٤.

الانعطاف نحو الفجائعية، كان بغية معانقة المكان الحضاري، حيث الحلم يحدد واسطة الاتحاد به (المكان):

**تنازعت في اسمائي جهات العين**

**وتحاشتني في غواياتها قرطبة**

**و رأيت - فيما يشبه الحلم - غرناطة**

**تتنازعها الأضداد،**

**الأسماء المعجمة**

**كيما تعانق فاس التي خرّموا جلدها،٤٥**

الضمير في أسمائي يعود على الذات،

ويتبين من خلال تتالي الخطاب الشعري أن "جهات العين" يقصد بها المكان" الحضاري القومي"، والملاحظ في مقاربات الشاعر للمكان استعماله معاني فنية تفيد السمو، من ذلك وصفه لبونة بالمعراج، وقارب المكان الحضاري عن طريق "العين"، وليس خافياً ما يمثله هذا العضو كمصدر للإبصار، وبالتالي أهميته بالنسبة للأعضاء، والملاحظ أيضا أن أسمائي" جاءت بضمير الجمع، وهو ما يعبر عن الحالات التي يثيرها استقبال المكان، فلكل منه حالة خاصة يحركها في ذات الشاعر، إضافة إلى أن التنازع يكون حول الحق والهدف منه هو الظفر به، والتنازع هنا لا يصدر عن الذات، بل هي محله، وفي ذلك إشارة إلى العجز عن استرداد المكان الحضاري، هذا الأخير راح يستفز الذات عن طريق التنازع حتى يضمن استمراريته على مستوى الوعي، و"الحلم "إشارة إلى الوسيلة الأخيرة لاستبقاء صورة المكان وجدانيا هذا من جهة، ومن جهة أخرى عقد عرى التواصل المعنوية معه رغم الفجائعية التي تميز هذا التواصل، والمقطع الشعري يتطور نوعيا حينما ينقل الاتحاد إلى مستوى الأمكنة فيما بينها، ومفردة "تعانق" تتيح هذا المفهوم.

## جرح الصورة / جرح الذات:

تؤول المجموعة في آخر نصوصها "العبور" إلى تصوير انحداري مأزوم انطلاقا من الذات، إذ تضحى مسرحا للفراغ (الريح)ص١٠٣ للوهم (المرايا)ص١٠٣ للنزوة (الشبق)ص١٠٣، عبورا بحالتها هذه إلى الواقع المخروم(فجوة السهل)ص١٠٤، الذي لا ينتج شيئا حتى بعد إفراغ الغيم:

**الهمّ هباب الدفق، ٤٥**

ثم ينشىء النص تماثلا بليغا بين حالة الذات والواقع اللذين يلفهما الحزن والاغتراب والخراب،

ويصور العبور بين ضفتي الذات والواقع كالبرزخ الضيق بالانتشاء:

**ولما يضيق البرزخ**

**بانتشائه الفريد، ٤٦**

وكأن لقاء العالمين، عالم الذات وعالم الواقع، أمعن فيهما الانحدار جذبا حتى تماهيا فيه، باعتبار أن الانتقال كان بين حالتي انحدار، فآلت الذات مآلها الطبيعي المتمثل في الموت، لتبدأ مسارها

المتدني أو بتعبير النص:

**و الوشوشات التي تنادت في العراء،**

**المسغبة إذ تلملم شدوها الردى،**

**تُعكر صفوها المرابع التي،**

**توشحت بالرماد والبهاء!!٤٧**

فالحقل المفرداتي في المقطع مهيأ لحفر صورة الانكسار ( الوشوشات، العراء، المسغبة، الردى الرماد) والمقطع الأخير يجمع بين حقلين متضادين (الرماد والبهاء ) إما إمعانا في رسم صورة الدعة إلى حالة الانحدار إلى درجة استحلائها، أو الجمع بينهما على أساس التقابل بالتضاد للإحالة إلى حالة الصراع، ثم يتساءل الشاعر في ذروة الانهيار:

**هل تطلع من جوانبي الدروب،**

**و الفجاج؟ ٤٨**

وهذا ما يؤكد " مشكلة فقدان مبررات الوجود"٤٩ وحالة الصراع التي بيّنها التقابل بالتضاد في المقطع السابق إذ "أن أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع والتجاذب والتوتر"٥٠ كما يقول د. عثمان حشلاف، الأمر الذي جعل الشعراء يبحثون عن ميلاد جديد، وعن بعث جديد سبيلا لا مفر منه للخلاص من الفراغ الذاتي والجماعي "٥١

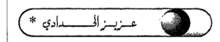
بعد هذا السفر في "يقين المتاهة"، يمكن القول إنه من الصعب إدراك الصورة الشعرية في حدودها المعيارية، لأن المقطع الشعري يتناوب دلاليا عدة حقول معنوية، لكن المعطى الشعري -الخطاب- يدفع المتلقي لامتصاص هوامش للصورة أو احتوائها ليولد صورا أو مواصفات للحالة الشعرية، انطلاقا من أن الكتابة الشعرية عند عبد الحميد شكيل تكتسب شكل الغنائية "التي تنطلق أحيانا من خلال صورة واحدة، أو من بيت شعري واحد، يشحن القصيدة بالسرية"٥٢ .

* كاتب واكاديمي من الجزائر

### الهوامش

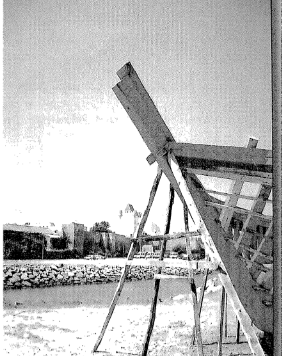
1 – الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري/ عبد الحميد هيمة / منشورات ا-ك- ج ص٥٦.
2 – المرجع نفسه / ص٦٢
3 – يقين المتاهة / مجموعة شعرية / عبد الحميد شكيل /منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية /ص ٦٢.
4 – الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري / ص٦٢.
5 – الديوان / ص ٩٠
6 – الصورة الفنية / ص٦١.
7 – المرجع نفسه /ص ٦١ .
8 – المرجع نفسه / ص ٦٢ .
9 – المرجع نفسه / ص ٧١.
10 – المرجع نفسه / ص٧١ .
11 – المرجع نفسه / ص ٧١ .
12 – السيمة والنص السردي / حسين فيلالي / رابطة اهل القلم / ص٥٧ .
13 – مبادىء تحليل النصوص الأدبية / ب. بركة،م .قويدر، ه . الايوبي / دار نوبار للطباعة، القاهرة / ص٢٢٢.
14 – أدونيس، نقلا عن الصورة الفنية / ص ٣٢.
ديوان / ص ١١ .
16 – الديوان/ ص ١٢ .
17 – الديوان / ص ١٣ .
18 –
19 – الديوان / ص ١٣ .
20 – علامات في الإبداع الجزائري / د . عبد الحميد هيمة / رابطة اهل القلم / ص ٩٤ .
21 – المرجع نفسه / ص ٩٤.
22 – المرجع نفسه / ص ٢١.
23 – الديوان / ص ٢٦.
24 – الديوان / ص ٢٦.
25 – الديوان / ص ٢٧.
26 – الديوان / ص ٢٧.
27 – علامات في الإبداع الجزائري / ص ٣٠.
28 – الديوان / ص ٤٠.
29 – الديوان / ص ٤٥.
30 – الديوان / ص ٥٥.
31 – الديوان / ص ٥٨.
32 – الديوان / ص ٥٨.
33 – علامات في الابتداع الجزائري / ص ١٠٩.
34 – الديوان / ص ٥٠.
35 – الديوان / ص ٥١.
36 – الديوان / ص ٥١– ٥٢.
37 – الديوان / ص ٥٧.
38 – الديوان / ص ٨٢.
39 – الديوان / ص ٧٩.
40 – الديوان / ص ٨٥.
41 – الديوان / ص ٨٥.
42 – علامات في الإبداع الجزائري / ص ٢٦ .
43 – فلسفة الحياة الروحية / د. مقداد يالجن / دار الشروق / ص١٠٩.
44 – علامات في الإبداع الجزائري / ص ٦٢ .
45 – الديوان / ص ٨٩.
46 – الديوان ص/ ص ١٠٤.
47 – الديوان / ص ١٠٤ – ١٠٥.
48 – الديوان / ص ١٠٦ .
49 – تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر / امنة بلعلي / د- م – ج / ص ٤ .
50 – علامات في الابداع الجزائري / ص ٣٠ .
51 – تجليات مشروع البعث والانكسار / ص ٤
52 – الادب الاسباني المعاصر /بأقلام كتابه/ ترجم طلعت شاهين /المجلس الاعلى للثقافة / القاهرة/ ص١٨ .

# ما الميتافيزيقا ؟ (xx)


عزيز الحدادي *

## "هل توجد موجودات أخرى غير الموجودات المحسوسة"

**هذا هو السؤال المصيري للميتافيزيقا حسب أرسطو الذي يقول مجيبا عن هذا التساؤل: "إذا لم تكن هناك موجودات أخرى غير الموجودات الطبيعية، فإن العلم الطبيعي سيصبح هو الفلسفة الأولى، ولكن إذا كان هناك جوهر غير متحرك فإنه سيصبح هو موضوع علم خاص وهو الفلسفة الأولى" لكن ما الفلسفة الأولى هل هي الميتافيزيقا، هل هي الأنطولوجيا أم شيء آخر؟**



لقد لاحظ بيير أوبانك في كتابه مشكل الوجود عند ارسطو بان كتاب الميتافيزيقا لأرسطو قد انطلق من علم بدون اسم ليصل إلى القبض على علم خاص بيد أن أوبانك نفسه ظل مرتبكا في تسمية هذا العلم. والارتباك نفسه وجدناه عند ابن رشد الذي يسمي هذا العلم الغامض بعدة أسماء: الفلسفة الأولى، علم الموجود بما هو موجود علم ما بعد الطبيعة علم الجوهر، علم العقل.. الخ لكن ما اسم هذا العلم الذي شغل الإنسانية أكثر من عشرين قرنا، وما هي حقيقته؟

يقول ديكارت "إن المنهج ضروري في البحث عن حقيقة الأشياء" هكذا يتعين علينا ان نقرأ سؤالنا ما الميتافيزيقا انطلاقا من تاريخ الفلسفة ومن أجل أن نتغلب على صعوبة هذا الاختيار قمنا بالاستئناس بلحظة الشموخ في تاريخ الفلسفة وهي لحظة هايدغر وكانط، لأن الفلسفة هي قراءة لتاريخها.

يعرف هايدغر الفلسفة بأنها تساؤل يضع نفسه موضع تساؤل، وانطلاقا من ذلك فإننا نجد هذا التساؤل يتحرك باستمرار في جميع الاتجاهات وداخل دائرة مغلقة.

سنحاول في هذه الجلسة أن نفكر في سؤال مهم يسجل نفسه بإلحاح داخل هذه الدائرة بوصفها مجموعة من الأسئلة العميقة التي تشكل ماهية الميتافيزيقا. والسؤال ما الميتافيزيقا؟ الذي بإمكانه أن يتحول إلى ما هو الشيء؟ أو ربما إلى سؤال أعمق وهو: لماذا ان هناك الموجود وليس هناك شيء آخر؟

إننا سنقوم بانتزاع هذا التساؤل من لحظة هدوئه وصمته من اجل ان نتحرك باطمئنان كبير في اتجاه التساؤل عن التساؤل. وربما سنصبح ضحية سخرية تلك الخادمة التي تحدث عنها أفلاطون في محاورة تياتيتوس، يقول: لقد قيل ان طاليس سقط في بئر عميق حين كان يتأمل السماء والنجوم، ولما رأته الخادمة بدأت تضحك وتسخر منه حيث قالت: إذ كيف يمكن لفيلسوف أن يتأمل السماء والكواكب وليس بامكانه أن يرى البئر التي توجد أمامه بالقرب منه، إنه كان يسعى إلى معرفة الأشياء السماوية، في حين تظل الأشياء التي توجد بالقرب من عينيه بعيدة عن معرفته"، ويعلق أفلاطون على كل ذلك قائلا ان هذه السخرية قد تصدق على كل من يتعاطى للفلسفة، أي كل من يتفلسف.

هكذا ينبهنا هايدغر إلى أن سؤال "ما الميتافيزيقا؟ سيجعلنا أقرب إلى سخرية خادمة طاليس، أو ربما سيقودنا إلى تلك الدلالة المعبرة عن خصوصية الفلسفة التي تطرح هذا السؤال: لماذا يوجد الموجود ولا يوجد العدم؟ (مثال أرسطو).



من المحتمل أن تكون الفلسفة هي بمثابة ذلك الفكر الغامض الذي يمكن احتواؤه (مثال ديكارت) كما ان الخادمات لا يمكن أن يتوقفن عن السخرية تجاه كل من ينزلق بهدوء وصمت في لذة التأمل وتذوق كشوفاته ثم يسقط هاويا.

لعل هذا التحديد الأولي للفلسفة ليس مجرد تهكم أو سخرية من فكر مقدس أو كاد يتحول إلى عقيدة مع الكنيسة التي أدمجت أرسطو في الديانة المسيحية.

ومع ذلك ينبغي أن نتنبأ بإمكانية سقوطنا في تلك البئر التي سقط فيها طاليس. خلال هذه المحاضرة دون أن نتمكن من لمس عمقه وسنكون أقل شأنا من طاليس الذي رأى وحدة الوجود وحين رغب في التعبير عنها قال بأنها الماء، هل أن سقوطه في تلك البئر هو الذي دفعه إلى اعتبار الماء حقيقة الوجود؟ بل أكثر من ذلك لماذا نريد ان نتحدث عن الأسئلة العميقة للميتافيزيقا مع العلم أننا مهددون بالسقوط في بئر طاليس؟

لا بد من الاعتراف بان اسم الميتافيزيقا يدفعنا إلى القول بان كل الأسئلة التي سنتناولها خلال هذه الجلسة توجد في قلب أو مركز دائرة الفلسفة وليس الميتافيزيقا بوصفها جزءا من الفلسفة كما هي الحال مع المنطق أو الأخلاق أو الخطابة، يقول

**يعرّف هايدغر الفلسفة بأنها تساؤل يضع نفسه موضع تساؤل يتحرك باستمرار في جميع الاتجاهات**

هايدغر: "في الفلسفة لا توجد شعب أو مناطق، لأن الفلسفة نفسها ليست شعبة او مجموعة من الشعب".

بعد هذا التحليق الأولي أو هذا الانزلاق الصامت في المعنى، سنعود إلى طرح سؤالنا من جديد ما الميتافيزيقا؟ وما هو موضوعها؟ هل هو الشيء أم شيئية الشيء، أي الجوهر؟

في البداية لابد من القول فيمَ نفكر حين نقول شيئاً، هل نفكر في هذه الطاولة؟ أم في هذا الحائط أم في قطعة حجر؟... نقول أيضا أشياء خارقة للعادة، محطة قطار كبيرة، مطار، نتحدث أيضا عن أشياء متعددة نصادفها في الحقول مثل الأزهار والنبتات والأشجار والفراشات، والجراد، أو عندما ننظر إلى الحائط ونرى لوحة معلقة عليه نسميها أيضا بالشيء. ولكن في المقابل نتردد في تسمية العدد ٥ بالشيء لأن العدد ٥ لا يمكن أن نراه، أو ان نلمسه. لكن إذا أسقطنا عنه العدد ١ يتحول إلى العدد ٤وقد نقول أيضا هناك أشياء غريبة تمر هنا حينما نعلق عن لحظة بشعة، أو مقرفة.. إذن نحن لا نفكر هنا في الشيء بوصفه قطعة خشب أو شيئاً محسوساً. وحين نقول مثلا: "إن الأشياء الجميلة تحتاج إلى وقت طويل لكي تتحقق" والمقصود بالأشياء الجميلة ليست هي الطاولة والكراسي والنوافذ التي تسمح للضوء بالدخول إلى هذا المكان. ان ما نقصده هو العمل سواء في مجال الإبداع أو الفكر أو إنشاء مقاولة أي في مجال الاقتصاد الذي يحتاج إلى وقت طويل.



هكذا يتبين إذن حسب هايدغر بأننا نستعمل كلمة الأشياء في مناسبات عديدة ونقصد بها الجزيئات وأحيانا الكليات لأننا حينما نتحدث عن الجزيئات فإننا نقصد المحسوسات التي نراها.

أما الأشياء الكلية فإنها توجد في الأذهان وليس في الأعيان بلغة فلاسفة الإسلام قد تعني كل الأشياء التي تمر في العالم من أحداث وحروب...

بيد أن الفلسفة قد أبدعت مع كانط الحديث عن الشيء في ذاته "La chose en soi" الذي يتميز عن الشيء الذي هو لنا أو يوجد من أجلنا "La chose pour nous" بوصفه ظاهرة

phénomène الشيء في ذاته ليس في مقدورنا أن نصل إلى معرفته كما نتصرف على قطعة حجر أو فرشة، أو لوحة تشكيلية من خلال متعة النظر أو المرأى الحسن.

إن الشيء في ذاته يتطلب معرفة مطلقة أي معرفة الفيلسوف الذي باستطاعته أن يمزق ذلك الستار الذي يفصله عن الشيء في ذاته.

هكذا يتبين ان الشيء في ذاته ليس هو الشيء الذي من أجلنا، (الإخلاص، الحب، العقيدة، العدد) كلها أشياء مجردة ولكنها هل هي أشياء في ذاتها.؟

لعل هذا ما يجعلنا نتساءل مرة أخرى ما الميتافيزيقا؟ هل هي دراسة الأشياء؟ ولكن ما هو الشيء الذي هو موضوع الميتافيزيقا؟ يبدو أن صياغة هذا السؤال لم تكن جيدة لأن الإجابة عنه ستكون بالضرورة غير محددة، وغير منطقية، وبطبيعة الحال أن موضوع أي سؤال يجب أن يحدد بشكل دقيق إذا كان الغرض منه إنتاج المعرفة. مثلا حينما نقول أين هو الكلب؟ لا يمكنني أن أبحث عنه كما يقول هايدغر إذا لم أكن أعرف هل يتعلق الأمر بكلب الجيران أم بكلب زيد أو عمرو. كما تعلمون أن كل هذا الحذر أو هذه اليقظة التي رافقتنا أثناء صياغة سؤالنا عن ماهية الشيء يجعلنا نعتقد الآن بان سخرية تلك الخادمة قد علمتنا حكمة الاحتياط عندما يتعلق الأمر بالفلسفة إذ تعلمنا من سخريتها كيف نتخذ كل الاحتياطات من تلك الأشياء العرضية التي تحيط بنا.



من المحتمل أن يكون سؤالنا "ما الميتافيزيقا؟" يأتي دائما مرتبطا بالتحديد الفلسفي لشيئية الشيء التي أبدعها كانط وأصبحت تشكل ماهية أو مركز الميتافيزيقا، خاصة وأن كانط استطاع أن يتجاوز كل الفلاسفة الذين سبقوه وأيضا الذين جاءوا بعده، لأن كانط؛ هذا الفيلسوف العظيم بلغة هايدغر يمتلك سر العباقرة الذي يجعله يشبه تلك البداية العظمى للفلسفة مع الإغريق. أي مع طاليس وهيراقلط وبارمنيد...

مع كانط إذن لا يمكننا أن نتيه عن الطريق الذي يوصلنا إلى السؤال عن ماهية الشيء، ولعل هذه المحاضرة هي بمنزلة ذلك المرشد الذي يحيلنا على الطريق ونخشى أن يصيبه الإغماء في منتصف هذا الطريق، الذي سيقودنا إلى ذلك العمل الريادي لكانط والذي يحمل عنوان "نقد العقل الخالص" والواقع أنه ليس من السهل تقديم كل محتويات ومقاصد هذا الكتاب في هذه الجلسة. وأنصحكم بالعودة إليه.

ولذلك يتعين علينا أن نحدد مسافة هذا الطريق الذي سنسلكه. لقد قال كانط ذات يوم: "لقد سبقت عصري بقرن من الزمان، بكتاباتي (أي بفلسفتي). وينبغي أن ننتظر ١٠٠ عام من أجل فهم جيد لأعمالي ودراستها بشكل عميق حينذاك سيتعرفون على قيمتها" ويقصدنا نحن. والواقع أن الفلاسفة الآن قد التفتوا إلى كانط.

**ان الشيء في ذاته يتطلب معرفة مطلقة أي معرفة الفيلسوف الذي باستطاعته أن يمزق ذلك الستار الذي يفصله عن الشيء في ذاته**

الفلسفة إذن هي أكثر الأعمال أصالة للإنسان، وخاصة أن كل المجهودات التي تقدم بها الإنسانية تدور في دائرة مغلقة حيث تعود إلى نقطة البداية، ولذلك تصبح تلك المواد التي هي تحت رحمة الغبار ذات أهمية تستغل في بناية جميلة، ومشرقة. ولعل هذا ما دفع التوسير إلى القول بأنه ليس هناك شيء جديد في الفلسفة، كما أن الفلسفة لا تاريخ لها.

كتب كانط كتاب نقد العقل الخالص حين كان سنه ٥٧ سنة أي سنة ١٧٨١. حيث اختفى والتزم الصمت لمدة عشر سنوات من ١٧٨١ إلى ١٧٧١ وفي هذه اللحظة كبر هولدرلين وهيجل وبيتهوفن (أي تألق الشعر، والفلسفة والموسيقى وهي كلها تجليات للروح).

لقد قال غوته بعد قراءته صفحة واحدة من عمل كانط: "بأنه شعر بدخوله في مكان ممتلىء بالضوء".

والشاهد على عظمة كانط أن شيلينغ، وفيخته وهيغل قد تكونوا في فضائه، أي في عوالم فيلسوف النقد. من الصعب إذن الابتعاد عن كانط، وخاصة كما يقول هايدغر أنه بعدما فقدنا الثقة في العلوم تم إصدار الصيحة المشهورة التالية: "العودة إلى كانط" من اجل الابتعاد ما أمكن عن مرحلة الوضعية التي تتخذ من الواقع موضوعا لها وقامت بإنشاء محاكم عليا للحقيقة واللاحقيقة. إن العودة إلى كانط معناه الانفصال عن المثالية الألمانية. ولعل هذا ما أصبح يسمى بالكانطية الجديدة "neokantisme" وهذه العودة ستمر من خلال ٣ نقط:

أولا: تجديد فلسفة كانط والوقوف ضد الاتجاه الوضعي

ثانيا: القيام بدراسة دقيقة لكتابات كانط من أجل معرفة فلسفته والوقوف على مقاصدها وغايتها.

ثالثا: ينبغي استغلال تاريخ الفلسفة استغلال عاما، وذلك من خلال تتبع منهج كانط في التاريخ للفلسفة الذي كان يحوم حول أعلى قمم التساؤل.

وبالجملة يجب النظر إلى فلسفة كانط في أفق شاسع لكي نتعرف على موقعه أو مكانته في الميتافيزيقا الغربية. يقول كانط "ذات يوم سيدرسون كتبي ويعرفون قيمتها". وما دام أن هناك فلسفة في هذا العالم فإنها ستعود كل يوم للظهور والتألق بدون إرهاق، لكن إلى أي حد قد يكون سؤالنا: ما الميتافيزيقا؟ قد خلق حميمة مع إمانويل كانط وهايدغر؟ وإذا أردنا أن ننتقل بسؤالنا من مجاله الخاص إلى مجاله العام، أي أن نبحث له عن إجابة ممكنة من الميتافيزيقا نفسها، فإننا سنضطر لصياغته على الشكل التالي: لماذا ان هناك الموجود وليس هناك شيء آخر؟

إذا كانت الفلسفة تسعى إلى التساؤل عن الأسس الأولى للموجود، فإن ماهيتها هي ان لا تعود إلى أشياء واضحة ورشيقة، بل بالعكس ينبغي ان تحرضها على الغموض وتحولها إلى أشياء ذات ثقل أنطولوجي. لأن غموض السؤال حول الوجود يعود بالأساس إلى نسيانه بلغة هايدغر، أو عندما نتحدث عن نسيان الوجود. وما دام

**إذا كانت الفلسفة تسعى إلى التساؤل عن الأسس الأولى للموجود فان ماهيتها هي أن لا تعود إلى أشياء واضحة ورشيقة بل العكس هو الصحيح.**

أن الميتافيزيقا تتساءل عن وجود الموجود وتتوجه نحوه، ولذلك يتعين علينا يقول هايدغر ان نضع في حساب الميتافيزيقا هذا النسيان للوجود.

ان الوجود بما هو موجود ظل مختبئا عن الميتافيزيقا، إنه يبقى في النسيان. إذ أن نسيان الوجود يسقط هو نفسه في النسيان. ومن أجل معالجة الوجود يسقط هو نفسه في النسيان. ومن أجل معالجة الوجود بمعنى عام تم اختيار اسم الميتافيزيقا. ويعتبر هايدغر ان اختيار اسم "المدخل إلى الميتافيزيقا" معناه الاتجاه نحو الإقامة في تساؤل التساؤل العميق.

إذن التساؤل لماذا أن هناك الموجود وليس هناك شيء آخر يدفعنا إلى التساؤل التالي "ماذا يبقى من الموجود؟ وماذا عن الوجود؟ لأننا عندما نصل إلى الموجود فإنه ليس معنى ذلك أننا قد وصلنا إلى لمس الوجود ويقدم هايدغر مثال بناية المدرسة التي توجد فيها موجودات كراسي طاولات ولكن أين هو وجود هذه الموجودات مثال باب لكنيسة رومانية، هي موجودة، كيف ولمن تتجلى؟ هل لمؤرخ الفن أم لمصور في رحلته أم لنحلة تقطن في تلك الباب، أم لأطفال يختبئون في ظلها حين يلعبون ذات يوم حار من فصل، ولكن أين هو وجود هذا الموجود. يتعين علينا أن نحس، أن نتذوق ونلمس الوجود.

مرة أخرى نتساءل لماذا إذن يوجد الموجود؟ وعندما نتساءل هكذا نكون قد انطلقنا من الموجود لأنه موجود. أنه معطى يوجد أمامنا وبإمكاننا ان نجده في كل لحظة، لكن لماذا استطاع الموجود ان ينتزع إمكانية ابتعاده عن اللاموجود أي عن العدم لماذا لا يسقط عن هويته في كل لحظة؟

ان إلحاحنا بواسطة هذا التساؤل يقول هايدغر سيؤدي حتما إلى انفجار الموجود من أجل ان يتجلى الوجود. بيد أن الوجود يظل غير موجود كما هي الحال بالنسبة للعدم. ان كلمة وجود هي في آخر المطاف فارغة من المعنى، أو صفر من المعنى بلغة أرسطو. هكذا يكون نيتشه على صواب حين يسمي تلك المفاهيم الكبرى كالوجود بـ "آخر زخة دخان لحقيقة زئبقية". غروب الأصنام.

هل الوجود مجرد كلمة أم مجرد خطأ؟ ما يقوله نيتشه هاهنا ليس مجرد رأي لرجل ثمل أو منتشٍ كما يقول هايدغر.

يتساءل هايدغر هل الوجود مجرد كلمة أم عبارة عن بخار، ام انه القدر الروحي للغرب؟(١)

لقد كان هايدغر في المدخل إلى الميتافيزيقا مستاءً من عصره، أي مستاءً من سيطرة القوى العظمى على العالم - أمريكا، الاتحاد السوفياتي - ولذلك كان يسخر من امة تفتخر بملاكم أو عداء ويصبح رمزها الروحي، ولذلك يتساءل باندهاش كبير من أجل أي هدف؟ وإلى أين نتجه؟ وماذا بعد؟( )

ان الانحطاط الروحي للأرض قد حقق تقدما كبيرا وأن الشعوب مهددة بفقدان آخر قواها الروحية والتي ستمنحها فرصة أخيرة للتأمل للابتعاد عن هذا الانحطاط الذي يعزى في حقيقة الأمر إلى علاقته مع قدر الوجود. هكذا نصل إلى ظلام العالم، وهروب الآلهة، تهديم الأرض وانقراض الإنسان. نحن في حاجة إلى الأنطولوجيا باعتبارها المجهود الذي سيدفع الوجود إلى الكلام. حتى نخرج من النسيان ونجيب عن سؤالنا "ما الميتافيزيقا؟" الذي قادنا إلى غايته وهي الأنطولوجيا.

والأنطولوجيا هي علم الموجود بما هو موجود هي التي تقودنا نحو الإجابة عن السؤال الذي انطلقنا منه وهو ما الميتافيزيقا.

* كاتب من المغرب



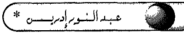
المصادر

١- Heidegger. Intro a la métaphysique

٢- Heidegger. Qu'est ce qu' une chose Gallimard

١- قدمت هذه المداخلة في المدرسة العليا للأساتذة ، شعبة الفلسفة بفاس.

# تسريد النسق القيمي في قصص «الليل العاري» قراءة سيميائية




**لم يكن للشعر الذي ارتضاه القاص والباحث عبد الرحيم العطري تقديماً لقصص «الليل العاري» من الشعراء والكتاب العالميين كريتسوس وأخمتوف وبورخيس ، أنغاريتي ، داوتيسيو خيمينيس طاغور ى‌رغون إيلوار نيرودا بريفير.. إلا أن يضيف الاحساس الشعري للقاص بالكلمة التي تتجاوز سياقاتها العادية والتي تتجمل بالشعر لتحوز على قوة العلامة، هذا الاستعمال الشعري يكثف من الوحدات الدلالية لقصص المجموعة ويجعل القاص يحلم بنبوءة سوسيولوجية لعالم فقد رونقه عند بداية الليل، هذا لا يعني في تصورنا ان النهار يحوز على كامل الرونق.**




## دلالة الليل والتأويل المنفتح - سيميائية العلامة -

قبل التطرق إلى عالم المعنى الذي يفتحه هذا العالم السردي لا بد من أن تنفتح القراءة على العنوان بوصفه البوابة الرئيسة التي ينتعش المستوى المفهومي لكل البنى التي يطورها القاص مضمونيا داخل النص.

فالليل هنا يتعرى وهو يجتر حلمه ويُخندقنا في ارغاماته بوصفه بسيطا وله استراتيجية تنبني على الوضوح بينما هو الليل نفسه الذي يشارك النهار في تعدد المعاني والغموض وبالتالي التعدد في التأويلات، «وينفتح على حيوات من التيه والضياع»(١).

فهذا الليل هو الذي يعري وهو في الآن نفسه ينشطر عن ذاته ليُغطي كرامة رجل أسالتها شهادة العار وأرهقه الزمن وهو ينظف ليل المدينة من أسرار البيوت والوطن والعالم أجمع، فمن خلال الأزبال يستطيع المعطي قراءة الطالع السياسي والاجتماعي للوطن وقد يكنس معه الطفلة ياسمين عندما تخلّى عنها الأمن لتُرتب قدرها مع قطط الليل وكلابه، ياسمين التي عاشت ليلها في صياغات متنوعة ينتظر الزمن عبرها نضج جسد مطوّق الاسورة سيضمن لقيم الليل استدامة انشطارها إلى ثنائية ضدية غير معزولة عن الكون الدلالي الذي يتحرك داخله المجتمع حيث تحتاج آليات التفكيك إلى نمط بناء ثنائي قائم على دراسة العلامات:

نهار / قانون اجتماعي

ليل / اختراق اجتماعي

لقد ساهم ش.س. بورس في بناء رؤيتنا للوقائع والعالم بفعل ما تحمله الواقعة من طاقة لانتاج الدلالة من جهة وبفعل اعتبار حضور العلامة يغطي في الآن نفسه انتاجها للمعنى وتلقيها له...

ينتقل هذا الحضور داخل الفعل الانساني بين الماضي والمستقبل دون قطيعة للإحالات التي تولدها العلامة في الحاضر من حيث أن استيعابها في شكلها الكلي لا يقول بموتها، بل يوحي بانتقالها الى نسق دلالي جديد ينبعث من قابليتها للامتداد في فعل العلامة واستمرارها في الذات المؤولة.

فالعلامة: ليل / نهار تحمل أشكال تحققها في إحالتها على المختفي من الموضوع الذي تؤشر على وجوده.. فالوجود الذهني يعطي للعلامة قوة الحضور في الواقع... وقد تنفلت لهذا الحضور لتسيح في المعنى وتؤكد على استمرار تجليها المتعدد في الموضوعات التي تأتي منها عبر تركيب سابق... فالعلامة هنا قد تعود مجزأة إلى الموضوع الأول الذي يضمن للسميوز انتقاله الى مستويات دلالية جديدة.

فالوجود الذهني لليل نهارا وللنهار ليلا يقلق التداول المتسلط لليل كما للنهار في الاستمتاع بالكيان المستقل واللازمني الذي لا يستطيع إلا أن يمنح لهذا الوجود طابعه النسبي في توزيع القيم.

## تسريد قيم الليل / النهار

إن المكبوت الذي يحيل عليه فعل السرد والوصف لليل العاري يطابق التحققات الممكنة لخرقه بوصف الليل هنا ضامناً أساسياً لتسلل القيم كي

تعيش تحققها المزدوج وفق جهاز التلقي الخاص للمجتمع المغربي حيث الليل يمنح للسلوك النهاري أبعادا دلالية جديدة.

هذا ما نلاحظ بروزه في شخصية الحاج عمر داخل النص والذي يعلن له انتهاء صلاة العشاء الوجود الفعلي للحانة وكأن صلاة العشاء تحمل تدليلا ذهنيا يحيل في معناه على الحانة كعلامة تسكن ذهنية النهار. وهي عملية التقطيع للزمن المسترسل الذي يحضن القيم في شكلها التجريدي المفاهيمي وفي تحولها إلى وقائع تصويرية ويلخص هذا التكسير للزمن تواجد المضمون القيمي ما بين الظاهر المرتبط كليا بنموذج ترعاه سلطة المجتمع وما بين مُختف تتحكم فيه سلطة تفيض عن تمظهراتً السلطة الأولى/النهار/.

إن هذا التشطير نهار / ليل يُغني إدراك المتلقي للعالم الخارجي وهو يشمل مجمل القيم الثابتة التي لا تبرز فضاءاتها الفارغة إلا في نسيج تأويلي محكوم بالانزواء والرقابة والليل، بدءا من التحديدات العادية إلى الأنساق الاجتماعية الكبرى. يقول الحاج عمر في قصة (حبل الكذب) «فين اللبدة والما السخون واسربي راه العصر ودِّن قْبيلة» (٢).

ويقول السارد أيضا: «بعد قليل سيلتحق الحاج عمر بحانته المفضلة وسط مدينة الرباط» (٣).

إذن، ما هو المزيف وما هو الحقيقي من حياة الحاج عمر؟

يعتبر الحاج عمر من فئة سكيري الدرجة الأولى فهو يستعمل النفحة الوزانية للتماهي مع قيم النهار تحت رعاية زوجاته وأبنائه، وفي الليل يستعمل للتماهي أيضا مع كرنفال المبادئ، الجعة تحت رعاية سعيدة والمثلي خالد / ربيعة ، الذي / التي ، لم يسلط عليه/ها السارد إلا ضوءا خافتا امتص بريقه الحاج عمر يقول : «يخاطبها خالد/ ربيعة بنبرة غارقة في الأنوثة، مخبرا إياها بأنه يجيد الرقص الشرقي أحسن من والدتها....» (٤) وكأن خالد/ ربيعة يحضر في الحانة كالزمن المخصي من حياة الحاج عمر.

يضع عبد الرحيم العطري لليل حالات تجعله يستوعب الممكنات المزيفة الأخرى ويحاصر مستويات النص السردي حيث صلاة العشاء هي نقطة الارتكاز الأساسية المشبعة باستيقاظ العلامات الدالة التي تمنح النص معناه في فهم الليل العاري وفهم اللحظة المركزية لنصوصه الإحدى عشرة.

## تسريد قيم الشخصية المحورية

ننتقل أيضا إلى فتح إمكانية التأويل نهار / ليل مع شخصية ثانية احتلت مع كل النصوص بؤرة الارتكاز وهي شخصية النادل / مسيو طونيو ، ففي الفصل السابع يمكننا لمس المسار السردي لهذه الشخصية التي تعيش فترتين على المستوى النفسي:

١- الفترة القزمية:

وهي فترة نهارية يظهر فيها القزم عند سلالم العمارة يتضرع «إلى مولاه أن يرسل على النصراني (مسيو طونيو) شي مصيبة تجعله يقرر العودة إلى فرنسا على عجل» (٥).

وهو يطمح لامتلاك مفاتيح الحانة والتزوج من سميرة الفاتنة فهذه الفئة التي ينتمي إليها النادل القزم هي التي مارست في عمق التاريخ المغربي المقاومة الوصولية والانتهازية التي حافظت أساسا على مصالح المستعمر بعد انسحابه المادي من المغرب.

لقد تقمص النادل القزم شخصية مسيو طونيو بكل حرصها على جمع المال دون الاهتمام بسواه.

لقد امتلك مسيو طونيو الجديد المرحلة الثانية : المرحلة العملاقية حيث زمن الليل كله وكل النساء، فمسيو طونيو يخاطب القزم عشية انتفاضات الدار البيضاء ويوصيه باستمرار قيم الليل «الحانة الآن في ملكيتك بشرط ان تظل مفتوحة وإلى الأبد»(٦).

ولما سمى القزم نفسه مسيو طونيو تحول خطاب المستعمر إلى التعدد الممكن في تلقيه وكأننا بمسيو طونيو يقول وهو يغادر المغرب (الحانة الآن في ملكيتي بشرط أن تظل مفتوحة وإلى الأبد).

وهذا ما نلاحظه هنا والآن من أن الاستعمار قد غادرنا عسكريا وبقي يحتل فينا الكون النفسي حيث الشباب كالمعطي يسكنهم هنا الحلم بالعالم المحتمل لمسيو طونيو هناك.

## على سبيل الختم

لقد وظف القاص عبد الرحيم العطري الليل توظيفا جعله لحظة حاسمة في مسار محمود الذي تغير مساره النضالي في ليلة واحدة من تدخل المخزن ليتحول من اليسار الى عمق اليمين الذي اغتال الاحلام في ليلة واحدة يقول السارد: «مات الانسان واليسار والشعر والحب والوطن في أعماق محمود » (ص ٣٦).

لقد كان الليل من الاسباب التي نقلت الاحلام من الايجاب الى السلب يقول ايضا في قصة وداعا «فمن ثوري حالم إلى قن قامع» (ص ٦٦).

لقد تمكن القاص من استغلال انسيابية الحكي عن الليل الذي يعطي الأشياء ويُعرّي الناس وهو في ارتباطه بجو ينضو برائحة البيرة والبوح تقوم دلالته الإيحائية على ولادة جديدة في النهار.

الزمن في المجموعة لولبي لم يتحرك نحو افق يعاكس رتابة الأشياء وتغييرها حتى ان وصية النصراني يعدم تغيير وظيفة الحانة والكراسي أصبحت حقيقة مزمنة ارتبطت برواد الحانة كلهم.

ولعل الهيكل السردي في الليل العاري استطاع ان يعيد تمثل البناء الذهني للمصدر الانساني للقيم ويكون بذلك السجل الثقافي حاضرا للاعلان عن طبيعة الفئات الاجتماعية التي نسج النص دلالاته عبرها.

فمعنى الاصغاء إلى صوت الليل وبعث طاقة متجددة المعنى في تلقي الآخر للحقيقة التي تعبر عن نفسها عبر مفهومات من جسد السلطة السائدة (أي سلطة) حيث الليل يساعد النهار في ان يكون نهارا.

فتعدد الليل في النهار الواحد يسلم بالهوية المختلفة للمعاني المعطاة ويجبر النهار على أن يتعدد بدوره بدون التحول الى غربة في ذات المتلقي.

إن جوهر فعل النهار يظل هو الليل الذي يختلف عن ذاته ويشير الى بؤرة تعدده وبذلك يمحو أثره في فعل النهار.




* كاتب من المغرب

Abdennour_driss@yahoo.fr

### الهوامش

١- عبد الرحيم العطري، الليل العاري، منشورات دفاتر الحرف والسؤال، مطبعة طوب بريس ،الطبعة الاولى يونيو ٢٠٠٦، ص ٢٠.

٢- المرجع السابق نفسه ص:٣٦.

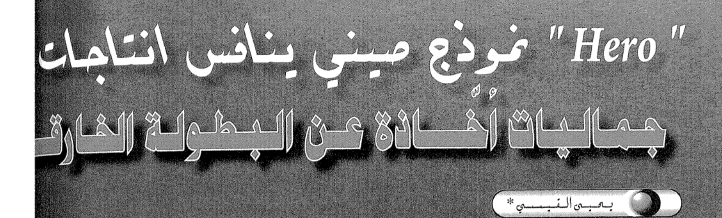
٣- نفسه ص٤١.

٤- نفسه ص٥.

٥- نفسه ص٥٢.

٦ - نفسه ص٥٣





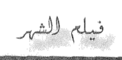
# " Hero " نموذج صيني ينافس انتاجات
# جماليات أخّاذة عن البطولة الخارقة

يحيى الغيبي *



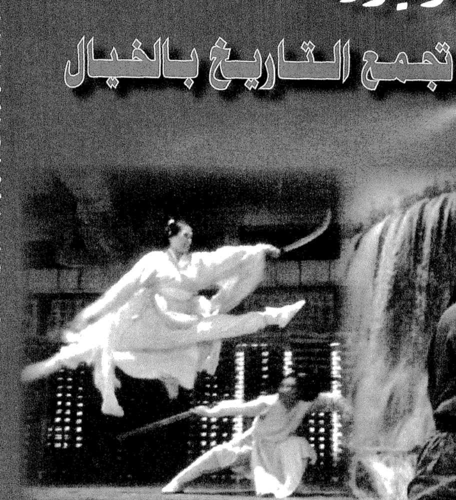
هذا فيلم حرصت على مشاهدته أكثر من مرة، والتمتع بما فيه من مشاهد تخلب الألباب في جماليتها وقسوتها معا، إضافة إلى تدبّر حكايته وطريقة صياغة حبكته، ولست في العادة من الذين يحبون تكرار المشاهدة، لكنّي أعتقد أن فيلما كهذا يعد تجربة صينية جديدة وجدّية في التخلص من إرث أفلام الكراتيه ومعابد الشاولين، المجترة الحكايات والتقنيات، والولوج إلى تجربة سينمائية مختلفة لاقت مشاهدة كبيرة في دور العرض العالمية، وقد فتح الباب منذ انتاجه في العام ٢٠٠٤ على المزيد من الأفلام التي تحذو حذوه مثل فيلم " الوعد " ٢٠٠٥، و"الأسطورة " لجاكي شان، وهي أفلام تأخذ من التاريخ بعض ملامحه ومن الأسطورة روحها فيما تنشغل بالمجاميع الحربية الهائلة، مقلدة أفلاما هوليوودية ضخمة مثل " طروادة " و" الساموراي الأخير " وغيره.

لقد انشغل المخرج زانغ ييمو بانجاز فيلم " البطل " إذ قطع وفريقه المكون من ٣٠٠ شخص مئات الأميال داخل الأراضي الصينية ليختار المشاهد بعناية داخل تضاريس بدت جديدة ومدهشة للمتفرج، وليقود المجاميع الضخمة، والفيلم الذي يخلط اللغة الانجليزية (مدبلجة) بالماندرينية والذي يوظف الآلاف من الممثلين وعناصر الكومبارس إضافة إلى التقنيات الكومبيوترية بدا مقنعا بتقنياته إلى حد كبير بل ومنافسا في ذلك أفلاما هوليوودية شهيرة مثل " سيد الخواتم " و" ميتركس "، كما وظف مجموعة من أكثر الممثلين الصينيين وسامة وقوة بدنية ونجومية مثل " جت لي " و" زي زانغ " وغيرهم، رغم أن بعضهم يقيم في الغرب اليوم وأصبح جزءا من صناعته السينمائية، كما حرص المخرج ييمو على توظيف بعض العناصر الأخرى المعروفة مثل مدير التصوير كريستوفر دويل ليمزج بين القدرات والتقنيات الغربية وبين الخبرات والصياغات والمؤثرات ذات الروح الصينية.





# هوليوود
# تجمع التاريخ بالخيال



## حكاية الفيلم وشخصياته

قبل أن أورد الحكاية اود أن أشير إلى أنها تخلط ما بين الخيال والتاريخ والأسطورة معا، فرغم الإشارات الواردة في السرد الأولي للفيلم عن الامبراطور كن " شين داو مينغ " الذي أسال الكثير من الدماء في القرن الثالث قبل الميلاد من أجل توحيد الولايات الصينية المتنازعة إلا أن بقية الحكاية ومجريات صياغتها فنيا تجانب التاريخ كما صرح الكثير من الصينيين الذين شاهدوا الفيلم عبر وسائل الإعلام، بل تذهب إلى الخيال بعيدا وإلى الغريب والعجيب والخارق من الأمور، وتنفتح المشاهد الأولى على بطل (بلا اسم) أو المجهول (قام بدوره باقتدار جت لي) وهو يشق جموع الحرس الامبراطوري من أجل أن يلتقيه الامبراطور ليكرمه بسبب من شجاعته وقدرته على تخليص الامبراطورية من ثلاثة من أعتى أعدائها، وهم : السيف المكسور " توني ليونغ "، والفتاة المدعوة فلاينغ سنو او الثلج الطائر " ماغي شيينغ "، والمقاتل سكاي أو السماء " دوني ين "، وهناك خادمة السيف المكسور وحبيبته وهي مقاتلة من طراز رفيع أيضا وتدعى قمر " زانغ زيي "، ويبدأ الامبراطور بالترحيب بالبطل المجهول الاسم مقربا إياه من مجلسه بضعة خطوات كلما حدثه عن طريقة مقتل كل واحد من هؤلاء (الأعداء) إضافة إلى ما يمنحه إياه من الذهب، ونتعرف من خلال رواية (المجهول) عن طريق الاسترجاع تفاصيل المنازلات التي تمت بينه وبين هؤلاء الأبطال، إذ ينتقل بنا المخرج إلى تلك اللوحات البالغة الجمال والتأثير للقتال بكل تفاصيلها الدقيقة، ثم يعدو بنا إلى حوار الامبراطور والبطل المجهول، وعبر هذه الحكايات ندرك أن هذا البطل قضى عمره في تعلم فن القتال بالسيف وتعلم أسرار التحكم بالجسد من أجل أن يصل إلى مرحلة يتفوق فيها على هؤلاء الأقوياء الثلاثة ليصل إلى الامبراطور في حصنه الأمين



وعلى بعد عشر خطوات منه من أجل قتله، فهو الذي شهد مجزرة جيش الامبراطور لأبناء ولايته، ونتعرف أيضا على أن حكاياته لم تكن دقيقة تماما، إذ أن هؤلاء الأبطال الخارقين هم من أعز أصدقائه، ويرغبون أيضا في التخلص من الامبراطور، وهكذا تتوزع مجريات الحكاية بشكل يشتت المشاهد أحيانا حتى يحتار أين الحقيقة..!

أداء الممثلين كان بارعا ومنسجما مع طبيعة الدور المنوط بكل واحد منهم، وبدا جت لي في أفضل حال مزيحا نجوما آخرين رسختهم السينما الصينية في فن القتال عبر السنوات الطويلة الماضية



وعلى كل فإن المجهول حينما يصل إلى الوضع الذي يمكنه فيه من قتل الامبراطور يتراجع مضحيا بنفسه مبررا للامبراطور مذابحه تلك من أجل هدف سام وهو توحيد الامبراطورية من المنشقين، وهذه المقولة تحتاج بالطبع إلى الكثير من النقاش حولها فهل يبرر للديكتاتورية فظائعها من أجل أهداف تبدو لقادتها سامية، وهل الغاية تبرر الوسيلة حقا ؟

### تشكيلات بصرية مدهشة

دعونا نغفر صفحا عن مناقشة الحكاية أو أخذها على محمل الجد، ولا سيما أنها مغلفة بالكثير من الخيال والأبعاد الأسطورية للشخصيات أكثر مما تنتمي إلى الواقع التاريخي، وهكذا تبدو المتعة هنا شبيهة بقراءتنا لإحدى ملاحم ألف ليلة وليلة مثلا وتقبلنا للخارق فيها والعجيب والمدهش بحثا عما يعتمل في نفوسنا البشرية الطينية أحيانا من توق نحو التحرر من الجاذبية الأرضية والواقع



المحيط المثقل بالهموم والاحباطات، فلقد انشغل المخرج ييمو في تقديم ملحمة بصرية بالغة الجمال من خلال الحكايات الفرعية أو الأساسية، ولا سيما في مسألتين هما : المبارزة بالسيف وفن الخط وقد غمستا بملامح من البطولة الأسطورية، والعشق حتى الموت، والجيش الجرار من أمهر الرماة الذين يمطرون مدرسة لفن الخط بالسهام الحديدية التي تخترق الأجساد والجدران، هنا يمكن للمشاهد أن يرى إلى أين وصل فن القتال بالسيوف عبر جماليات إخراجية متطورة جدا، فاللقطات مدروسة بعناية، ليست مجرد عمليات مسايفة عادية بل ذات تفاصيل مدهشة، ولا سيما في ظل المحيط الطبيعي بين الغابات أو فوق الجبال أو على سطح بحيرة، فالطبيعة هنا تكاد لا تنتمي لعالم الأرض الذي نعرف، إنها في مكان ما من الجنة التي نتخيل، والأبطال يلاحقون بعضهم في ما يشبه الطيران مثل أولياء صالحين لديهم كرامات مدهشة، يمكن للمشاهد هنا أن يلمح لوحات تشكيلية متتابعة أبدعها المصورون بإيحاء من المخرج زانغ ييمو، ولقد قضى فريق التصوير أياما لينتظروا ان تصفو البحيرة وليلتقطوا تلك المشاهد من تحت الماء إلى فوقه حيث القتال يتجاوز البشري إلى السحري، ولقد جاءت هذه اللقطات بعناية لتنسجم مع المحيط أو تكون نافرة عنه، الأشجار، البحيرات، الخطوط، الضخامة المتناهية، السيوف المستخدمة، المخطوطات المتراكمة منذ آلاف السنين، الأبنية، الشموع، عاصفة السهام وهي تطير في الفضاء، حركات القتال بالسيوف التي تشبه رقص الباليه، الكاميرات وهي تلاحق السهام، كل شيء هنا يتآزر معا لتقديم لوحات تشكيلية متتابعة تحتاج حقا إلى قراءات خاصة من المتخصصين، وأنا أنصح الفنانين التشكيليين، والمصورين التلفزيونيين والسينمائيين وحتى الفوتغرافيين بمشاهدة الفيلم وتحليل عناصره البصرية أو فقط مجرد التمتع بلوحاته، وسيحتاج مخرجون آخرون أن يتجاوزوا ما وصل إليه ييمو من إبداع بصري على الأقل إضافة إلى تشكيلاته للمجاميع الحربية الفريدة، وأعتقد أن محاولة جاكي شان في فيلمه " الأسطورة " قد أخفقت في الاقتراب مما حققه " البطل ".

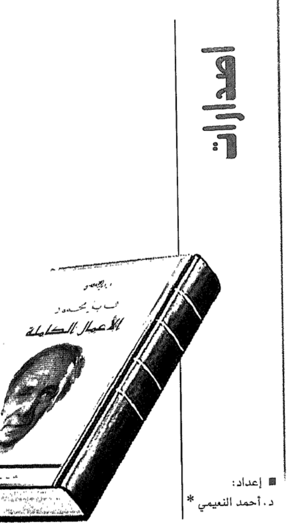
أعود إلى فن المبارزة بالسيف الذي تم ربطه بفن الخط، فمن الواضح أن الفلسفة الصينية تعلي من شأن التأمل الداخلي والتركيز الذهني واكتشاف الانسان لقدراته الداخلية بموازاة ما يطوره من قدرات خارجية، فالقتال بالسيف ليس الهدف منه قتل الخصم المقابل وجزه من الوريد إلى الوريد أو قطع أطرافه بل الهدف الأسمى أن يتحكم المقاتل بطاقته الداخلية ويركزها كلها على حد سيفه بحيث تغدو المبارزة فنا بالغ القداسة أو طقسا تعبديا، وفي المقابل يأتي فن الخط أيضا ليصل بصاحبه إلى أن ما يخطه على الرمل أو القماش يجب أن يخرج من الأعماق ويكون له الأثر عند المتلقي

،وقد تم ربط هذا الفن الكتابي بالفن القتالي لأنهما كما أشار شيخ مدرسة الخط العجوز " يخرجان من مكان واحد هو القلب ".

أداء الممثلين كان بارعا ومنسجما مع طبيعة الدور المنوط بكل واحد منهم، وبدا جت لي في أفضل حال مزيحا نجوما آخرين رسختهم السينما الصينية في فن القتال عبر السنوات الطويلة الماضية، ليفتح آفاقا جديدة، ولا يمكن نسيان النجمتين زيي زانغ وماغي شيينغ اللتين بدتا على قدرة بدنية عالية إضافة إلى تجسيدهما الداخلي للشخصيتين، وعلى أية حال يحتاج مثل هذا الفيلم إلى قراءات موسعة لعناصره الأخرى لكي يوفى حقه، ولكنني تساءلت متحسرا في أعماقي وأنا أخرج من مشاهدته عن مدى اقتراب السينما العربية من تلك الجدية التي تطبع أفلاما من نوع " البطل " وعن إمكانية أن تقوم في يوم من الأيام بإنجاز شيء من قصص ألف ليلة وليلة مثلا موظفة امكانيات انتاجية كبيرة بدل السلق السريع واستخفاف المشاهدين بالأفلام ذات النوعية الهابطة والمضمون المتهافت.

* كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com

إصدارات




■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

# «الأعمال الكاملة»

## لـ«فايز محمود»

ضمن منشورات البنك الاهلي الاردني لعام ٢٠٠٦، وبمناسبة مرور خمسين عاماً على تأسيس البنك، صدرت مؤخراً «الاعمال الكاملة» للأديب المعروف «فايز محمود».

يقع الكتاب في (٣٨٣) صفحة، ويضم ستة اعمال سردية هي: العبور بدون جدوى، والأبله، وقابيل، ونزف مكابر، وأيوب، وبلا قبيلة. كما يضم الكتاب دراسة نقدية بقلم الدكتور محمد عبد الله القواسمة، وعنوانها: «ملامح السيرة الذاتية في اعمال فايز محمود السردية».

ومن الجدير بالذكر ان فايز محمود من مواليد مدينة المفرق عام ١٩٤١، وهو عضو في رابطة الكتّاب الاردنيين، والاتحاد العام للكتّاب والادباء العرب، وقد حصل على جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي عام ١٩٩٤، كما حاز على ميدالية الحسين للتفوق من الفئة الأولى في مجال الآداب للعام ٢٠٠٠.

وفايز محمود واحد من المبدعين الاردنيين الذين واصلوا مشروعهم الابداعي منذ عشرات السنين، فقد بدأ في نشر نتاجه منذ عام ١٩٦٢، وما زال يواصل النشر، فقد اصدر للآن ثمانية عشر كتاباً ما بين مجموعة قصصية، وقصة طويلة، وبحث أدبي.

ولعل دراسة الدكتور محمد القواسمه التي تصدّرت الكتاب، وجاءت تحت عنوان: «ملامح السيرة الذاتية في اعمال فايز محمود السردية» تعطي القارىء تصوراً ملائماً لفهم الجوانب المحيطة بإبداع هذا المبدع، فقد وقفت هذه الدراسة على المكان، والسجن، والمرأة، والصداقة في اعمال فايز محمود السردية.

ويذهب القواسمة الى ان مدينة المفرق تبدو كمكان خبره فايز محمود ووعاه في عمله السردي «نزف مكابر»، الذي يجمع بين السيرة والقصة القصيرة، فيعرفنا العمل بالمدينة: شوارعها، وبيوتها، وسكانها، ولكنه يتوقف طويلاً عند اسرة فايز محمود، فيصف لنا المنزل، ومحتوياته، ويذكر الأم والأب والجدة والخالات والاخوة والاخوات.

واذا كان فايز محمود يقول: «الكتابة فعل الحرية.. فعل الوجود الحي، الذاكرة التي تجمع الزمن بكافة ابعاده، والمكان بكل جهاته» فقد ذهب القواسمة الى ان فايز محمود مارس فعل الحرية هذا، ولم يكتف بذلك، بل جعل من هذا الفعل سلوكاً من سلوك ابطال اعماله القصصية، وبدأ كل منهم حاملاً ملامح من شخصية فايز الكاتب والمبدع، فهذا بطل قصته «الحنين» يجلس بجانب ربوة وبين يديه كتاب ودفتر يطالع بالكتاب حنيناً، ويتوقف منتظراً من الله ان يهمس في اذنه كلمته المقدسة، ويسجلها في دفتر لأنه لا يثق بذاكرته ويثق بـ«الكتابة اكثر».

ويخلص القواسمة الى ان وقائع الحياة التي عايشها فايز محمود تجلّت في اعماله السردية، وبدت شخصيته متمثلة في كل شخصية رئيسة من شخصيات قصصه، فهو فؤاد وايوب وعربي وعصام، كما توضحت احداث الحياة التي مرت به في سروده بدءاً من فشله في حبه الاول وانتهاء بالظروف المعيشية القاسية التي احاطت به، وفكّر في اثرها بالانتحار. وكذلك كانت الامكنة التي شهدت حياته امكنة رئيسة في قصصه، واهمها مدينة المفرق، وظهرت شخصيات اصدقائه، وبخاصة صديقه تيسير سبول، ممثلة في عدة مواضع من اعماله، وخصوصاً «العبور دون جدوى» و«قابيل». ولا يغيب عنا ان الرؤية التي قدّمت بها هذه الجوانب من سيرة فايز محمود كانت رؤية فكرية عميقة، لهذا جاءت بعض الاعمال السردية قريبة من السيرة والحكايات الفلسفية، ولعل هذا الجانب يحتاج تبيانه الى دراسة اخرى.

اما فايز محمود نفسه، فقد بدأ شهادته الابداعية قائلاً: «اجد لزاماً عليّ في البدء ان اذكر بأن تجربتي القصصية تتقاطع على نحو مكثف بنشاطي الثقافي في مجالي الفكر والادب» ص٣١.

جملة القول: ان كتاب «الأعمال الكاملة» لمؤلفه الاديب والكاتب المعروف فايز محمود، كتاب يعطي الباحث والدارس والقارئ الفرصة الكاملة ليتابع التجربة السردية لهذا المبدع منذ بدايتها الى اليوم.




# «أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية»

## لـ«محمد البوعمراني»

عن مكتبة علاء الدين في صفاقس، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر كتاب جديد بعنوان «اثر الاسطورة في لغة ادونيس الشعري: بحث في الدلالة» لمؤلفه محمد الصالح البوعمراني.

يقع الكتاب في (٣٥٣) صفحة، ويضم مقدمة، وتعريفاً بالمصطلحات، وثلاثة فصول، اضافة الى الخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع، وفهارس للمصطلحات والاعلام والموضوعات.

واذا كان المؤلف قد سعى في تحديده للمصطلحات الى الوقوف على تعريف الاسطورة من نواحيها النفسية، والسيميولوجية، والانثروبولوجية، فقد جاء الفصل الاول تحت عنوان «الاساطير المهيمنة في شعر أدونيس»، والفصل الثاني بعنوان: «اثر الاسطورة في الكلمة» والثالث بعنوان «اثر الاسطورة في بناء نص أدونيس».

يذهب المؤلف في الصفحات الاولى من كتابه الى ان الظفر بتعريف جامع مانع للاسطورة يحظى بموافقة جميع الباحثين والعلماء من الامور المستعصية، وربما المستحيلة، وترجع هذه الصعوبة الى ان الاسطورة بوصفها شكلاً من اشكال التعبير تمتد جذورها الى شتى المعارف الانسانية، فعلماء النفس، وعلماء الاجتماع، وعلماء اللغة، والمهتمون بالثقافة والانثربولوجيا، والمناطقة، وعلماء الاديان، والفلاسفة ومؤرخو الاديان والافكار يهتمون اليوم بالاسطورة ويولونها عنايتهم.

ويخبرنا المؤلف بأنه اراد لهذه الدراسة ان تكون مساهمة في فهم لغة الشعر العربي المعاصر، ومعرفة الآليات التي تحركها، وسبر القوانين التي تصنع شعريتها، من خلال اهتمامها بمدونة احد الرواد المؤسسين لحداثة هذه اللغة، وهو علي احمد سعيد الذي لقّب نفسه بأدونيس.




وانطلقت هذه الدراسة - برأي المؤلف - من سبر مدونة ادونيس الشعرية ورصدت الاساطير التي استعملها في عمل احصائي مكّنها من تبين الاساطير المهيمنة في شعره، وقامت بتعريفها. ولاحظت الدراسة ان هذه الاساطير تشترك مع اساطير جامعة هي الموت والانبعاث او التجدد. كما بحثت هذه الدراسة في الظروف التاريخية والايديولوجية والذاتية التي جعلت ادونيس يوظف هذه الاساطير في شعره، ثم انتقلت الدراسة الى البحث في أثر الاسطورة في لغة ادونيس الشعرية، ووصلت الدراسة الى انه لا يمكن فهم لغة الشعر عند ادونيس بعيداً عن التأثيرات التي تمارسها الاسطورة في هذه اللغة، فالاسطورة تمثل مركز شعر ادونيس وقاعدته، وقطبه الجامع.

ويرى المؤلف انه ونتيجة لأثر الاسطورة في المعجم فقد توسعت امكانيات اللغة في شعر ادونيس، وامتدت آفاق استعمالها، وذلك عبر آليتين اولاهما «الترادف»، فقد ادى افراغ الكلمات من دلالاتها الاولى وشحنها بدلالات ثوان الى ترادف سلاسل لفظية مختلفة، وبات من الممكن - في شعر ادونيس - ابدال كلمة بكلمة اخرى تنتمي الى حقل معجمي مختلف اشد الاختلاف.

اما الآلية الثانية فهي «تعدد المعاني» فالكلمة عند ادونيس اضحت حمالة دلالات، وبات القارئ مطالباً باختراق طبقات متراكبة من المعاني للوصول الى المعنى المقصود. وهذا ما جعل الكلمة في شعر ادونيس قابلة للدخول في سياقات قول غير معهودة وتراكيب غير مألوفة، بعد ان اكتسبت شحنات دلالية جديدة.

وقد كشفت هذه الدراسة ان لغة ادونيس الاستعارية، ليست فقط استعمالات لغوية غير عادية مقابل اللغة العادية، بل هي تتجاوز المستوى اللغوي لتعبر عن تصور ادونيس الذي تصدر عنه هذه اللغة. وهذا النسق التصوري محكوم بمقولتين اساسيتين هما «مقولة النار» و«مقولة الماء». وتجتمع هاتان المقولتان في مقولة ام جامعة هي مقولة «الموت انبعاث».

ويصل الباحث الى ان ادونيس يحاول جاهداً ان يفرض علينا استعارات لغوية، ويجعلنا نشاركه الحياة بها حتى يغير أنساقنا التصويرية، فقد جعل من الاسطورة ذلك الحاضر الغائب في نصه بكل ما في هذا الحضور الغياب من التباس.




# «السماوي»

## لـ«مليكة نجيب»

ضمن منشورات القلم المغربي لعام ٢٠٠٦، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية للاديب مليكة نجيب، بعنوان «السماوي».

تقع المجموعة في (٩٣) صفحة، وتضم تسع قصص، هي: السماوي، يوم السعد، جثة بالمزاد، غرفة النوم، طلطيوش، الثدي الملفوف، المنزل رقم ١٦، وتلك الأيام، ثم الاستفسار.

ويستطيع قارئ هذه المجموعة القصصية ان يلاحظ ان الشخصيات القصصية فيها تنتمي الى عامة الناس، الى الموظفين، والموظفات، والمهمشين من ابناء المجتمع، لذلك نجد قصة «الاستغفار» تبدأ على هذا النحو: «كدت اسقط من السلم المفضي الى الباب الرئيسي للإدارة حيث اعمل، جمعت اشلائي، رتبت قميصي وعدت ادراجي اتعقب ذات اللون الابيض»، ص٨٧، كما نجد الشخصية القصصية تتحدث عن نفسها على هذا النحو: «اصبحت بعد توظيفي اشعر بالأمان، قبل ان تصل عدوى الديون والاقتطاعات الى راتبي. افكر في تبرير معقول ينقذ راتبي من العض، ويضمن لصغاري عضة اضافية من خبز اسود» ص٩٢.

ولعل ابرز ما يميز هذه المجموعة القصصية تلك الشخصيات النسائية، فثمة نساء يضطهدن الفقر والحاجة وضيق ذات اليد، وثمة نساء مضطهدات من قبل الاسرة والمجتمع، والجهل.

ومما يلاحظه قارئ هذه المجموعة القصصية ان مليكة نجيب تحاول في اغلب قصصها كسر ايقاع الزمن، كما تحاول التخلص من تراتبية الاحداث بالنهايات المفاجئة للقارئ.

وقد حرصت المؤلفة على ان تجعل من اللغة الفصيحة لغة مهيمنة على قصص المجموعة، فقد حافظت على اللغة الفصيحة في السرد، كما حافظت عليها في الحوار، على الرغم من ان كثيراً من الروائيين، وكتّاب القصة، والمسرح يحرصون على ادارة الحوار بين الشخوص باللغة العامية، لاعتقادهم ان الشخصية يجب ان تتحدث بلغتها ولهجتها، وتنطق واقعها كما هو دون تزييف او تحريف.. وبطبيعة الحال فإن مثل هذا الرأي يعاني من ضعف الحجة والبرهان، اذ يجب الانتباه الى ان الفنان او المبدع لا يقدم الواقع كما هو، وانما يعيد صياغته جمالياً بواسطة خياله المحلق، كما يجب الانتباه الى ان اللهجات العامية في دولة عربية ما، قد لا تكون مفهومة في دولة عربية اخرى.

واذا كنا قد اشدنا بلغة مليكة نجيب القصصية، فإن هذا لا يعفينا من الاشارة الى ان مليكة وقعت في بعض الاخطاء النحوية والصرفية والاملائية في هذه المجموع، ولكنها على اية حال تظل اخطاء قليلة العدد، قد يكون بعضها لأسباب مطبعية، وذلك مثل قولها: «احدى عشر كوكباً». والصواب «احد عشر كوكباً»، لأن العددين (١١) و(١٢) يوافقان المعدود في التذكير والتأنيث.

وبالعودة الى جماليات الحوار الفصيح عند مليكة نجيب، فمن امثلته: «قال لها يوم ودعها: سأعود ظافراً وسأعوضك عن غيابي، لنلتقي عند رجوعي تحت ظلال شجرتنا، لا تخلفي الموعد»، ص٢٩.

ومن الملاحظات التي يمكن ان يقف عندها الدارس لقصص «السماوي» من تأليف مليكة نجيب، تلك الجماليات الخاصة ببدايات قصص المجموعة، حيث تحرص المؤلفة على ان تكون بداية القصة مثيرة وجاذبة للقارئ، وذلك لإدراكها ان القارئ سيستمر في متابعة العمل الابداعي الجيد، اذا كانت بدايته جيدة، وسوف يتحول الى شيء آخر، اذا لم تكن البداية جاذبة.

جملة القول: ان قصص «السماوي» لمؤلفتها «مليكة نجيب» قصص تستحق القراءة لنكهتها الخاصة اولاً، ولاحتوائها على معايير القص الجيد ثانياً.

# «ضوء العشب»

## لـ«انور عبد العزيز»

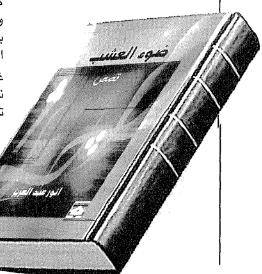
عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، صدرت مؤخراً الطبعة الاولى من مجموعة قصصية بعنوان «ضوء العشب» لمؤلفها «انور عبد العزيز».

تقع المجموعة في «٢٩٦» صفحة، وتضم عشرين قصة، نذكر من عناوينها: الحكاية الاخيرة لأحمد سيد صادق، الوليمة، ليلة الجمر، مرثية الفئران، زمن الشيخ محمد، الضفدع، المجنون، رقصة باركنسون، واقعة الكبش.. وغيرها.

اما انور عبد العزيز مؤلف هذه المجموعة القصصية، فمن مواليد الموصل عام ١٩٣٥، وقد بدأ النشر منذ عام ١٩٥٥ في الصحف والمجلات العراقية والعربية، وهو عضو اتحاد الادباء والكتّاب في العراق، وعضو اتحاد الادباء والكتّاب العرب، وصدر له عدد من المجموعات القصصية، منها: الوجه الضائع، طائر الجنون، طائر الماء، جدار الغزلان، وغيرها.

ولعل اول ما يلاحظه قارئ مجموعة «ضوء العشب» هو ان الكاتب يصوغ قصصه بلغة متماسكة، وهي لغة توحي بأن انور عبد العزيز كاتب متمرس في كتابة القصة القصيرة، ومن ذلك على سبيل المثال اننا نجده يبدأ قصة بعنوان (القناص) على هذا النحو: «كان فجراً ضبابياً بارداً معتماً، وكان الجسر وحيداً، اكثر من فجر ضاع مني وانا احاول ان اتصيد اللقطة المشتهاة» ص٥٨.

ونجده يبدأ القصة الاولى في المجموعة التي تحمل عنوان الحكاية الاخيرة لأحمد سيد صادق، على هذا النحو: «مات اذن وانتهى كل شيء، كل حي يموت ويندثر، يعرفون ذلك ويحزنون وترعبهم وتشقيهم هذه الحقيقة، لكن موت احمد سيد صادق جعلهم حيارى بلهاء مبهوتين عاجزين ان يفهموا او يقتنعوا بنهايته البائسة، القوي العنيد المتباهي بقوة جسده كثور». ص٥.



غير ان الملاحظة الجديرة بالانتباه هنا هي ان لغة المؤلف لا تجنح نحو الخيالات البعيدة، والصور والتراكيب المعقدة، فعلى الرغم من تماسك هذه اللغة وفصاحتها الا انها حافظت على وضوحها.. وهو الوضوح الذي جعلها قريبة من الكلاسيكية.

والحقيقة ان الروح الواقعية في القص، انما هي سمة من سمات هذه المجموعة القصصية، لذلك فإن انور عبد العزيز لا يميل الى المضمون الفانتازي في القص، كما لا يميل الى المضامين والاشكال الرومانسية.

وحين قمت بإحصاء الضمائر المستخدمة في قصص هذه المجموعة، لمحت توازناً في استخدام الكاتب للضمائر، حيث جاءت تسع من قصص المجموعة بضمير المتكلم، واحدى عشرة قصة بضمير الغائب.

ومن القصص اللافتة للنظر في هذه المجموعة قصة (ذات ليلة)، فهي قصة تتناول جانباً من حياة البائسين والفقراء، بأسلوب فني رفيع، وفكرة مبتكرة، ومضمون هذه القصة ان جزءاً كبيراً اختبأ في سروال امرأة عجوز طلباً للحماية من قط كان يتربص به. والمفارقة في هذه القصة ان العجوز نفسها كانت قد التهمت عشاء القط، مما دفع القط الجائع لأن يجد في الجرذ التائه صيداً ثميناً.

وقد استخدم الكاتب في (ذات ليلة) لغة متناغمة مع مضمون القصة، ومناسبة لمحتواها، ووعي شخوصها، ومثال ذلك: «في تلك الليلة المشؤومة، وبعد ان تناولت عشاءها، مسحت بوزها، وشعرات لحيتها بخرقة، ومسح الهر زوايا فمه» ص٥٢.

ومن ذلك ايضاً: «وعندما كان الهر يستعد لتلك الوليمة الشهية المفاجئة بعد منتصف الليل، كان الجرذ يبدو بطوله وبطنه المكوّرة البيضاء وذيله الطويل، واذنيه وشاربيه الساكنين الميتين اكبر من الهر» ص٥٦.

جملة القول: ان مجموعة «ضوء العشب» لمؤلفها انور عبد العزيز تشير الى ان الكاتب متمرس في كتابة القصة القصيرة، وعلى الرغم من ان قصص هذه المجموعة تنحو باتجاه الواقعية، فإنها تؤشر على كاتب له اسلوبه المتميز في كتابة القصة القصيرة.

* كاتب واكاديمي اردني







# مثقفونا والبيئة

سيتذكر البشر بعض انواع النباتات والطيور في السنوات القادمة، على انها كانت تعيش على كوكبهم، وبفعل العوامل الجائرة من قبل البشر، تم القضاء عليها كليا، واصبحت في عداد الكائنات المنقرضة.

لقد عرفت البشرية انواعا عديدة من الكوارث، واستطاعت خلال وجودها ان تتفاعل وتتكيف معها، وفي بعض الاحيان ان تحيلها الى مسارات تخدمها، وتلك مرات قليلة تمكنا فيها من التآلف مع الكوارث الطبيعية التي لم يقدر لنا ان نرتكبها .. لكننا اليوم ، وخلال عقود من الاضطهاد المنظم لاستنزاف ثروات الارض، التي بدأت فعليا مع تطور الانسان العلمي، حدث تغير مذهل في وجهة الانسان وتعامله مع محيطه، وقد حمل هذا التغير على حاجة البشر اللامحدودة للمعادن والطاقة والنباتات وما الى ذلك من مكونات في جلها تشكل سياجا طبيعيا وفطريا للحياة، تحمي ما عليها وتقنن استنزاف الموارد وتدمير هذا السياج.

ويبدو ان حجم الذنب في التخريب والتدمير للطبيعة، هو ما يوجه بعض الشعوب لبناء مصدات اخلاقية ومنظومات من الجمعيات والمؤسسات الواقية للارض بمحيطها الطبيعي، مما دفع الى ظهور علوم البيئة وثقافتها بجلاء في القرن العشرين، وشكل نوعا من المعرفة المرتبطة بعلاقات الانسان بالطبيعة، وتنظيم هذه العلاقة، بما يصل في بعض الاوقات الى حدود متطرفة.

وقد حظيت شعوب اوروبا ودول الغرب الصناعي بنصيب الاسد في انتاج هذه المعرفة البيئية، وتنظيمها، فيما بقيت الشعوب الاخرى على هامشها، ربما لشعورها بعدم اقترافها ذلك الحجم من الجرائم البيئية، وربما لقلة معرفتها بهذا المجال، لكن الشعوب الاخرى تبقى في كل الحالات، اقل انتاجا لاعمال التدمير البيئي، وربما تنسى او تغفل دورها كمجموعات بشرية تشارك في صياغة نظامنا البيئي، والحاجة للاندغام في حمايته، حتى لو لم تكن مذنبة معه.

ان شكل التناقص في الخريطة البيولوجية للكائنات الحية المنقرضة، ستكون بمنزلة جرس الانذار، لمحيط منتهك ومخرب، وستبدو عمليات الوعي البيئي وما تنتجه من ثقافة مرتبطة بها، مسكونة بما ينتجه المثقفون البيئيون من افكار، تدعو الى حماية الارض، مما سيحتاج الى نضال اجتماعي وثقافي، سيشتبك بالضرورة مع النضال السياسي، وهذا يحدث اليوم مع بعض منظمات حماية البيئة التي تناهض الاسلحة النووية بكافة اشكالها.

تبدو المجتمعات العربية، وكأنها غير معنية بما يجري في هذا السياق، لانها لا تشعر بذنب الضلوع في الاعمال الجائرة ضد البيئة، لكن ذلك لا يعفيها من حق المشاركة في حماية المكان المشترك لعيشها مع باقي الشعوب على الارض، فمثلا إن ما سيحدثه الانقلاب المناخي بسبب الانبعاثات الكربونية في الجو، سيشكل كارثة بيئية، ليس على أجواء الدول الصناعية التي تسببت في انتاج تلك الانبعاثات، حسب، بل على كل طبقة الغلاف الجوي، وهو ما سيلحق الاذى بكل الكائنات وفي اي مكان.

لقد آن الاوان لان نكون شركاء فاعلين في العالم، للمشاركة في انتاج وعي بيئي، يسهم بحماية الارض من الخراب، ويوقف عمليات استنزافها، وهذا يتطلب انتباها فاعلا من المثقف العربي، لما يجري حوله، وتوجيه جزء من اهتمامه لما يهدد كوكبا كله بالفناء.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

